Edwaldo Cafezeiro

Carmem Gadelha

HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO

De Anchieta a Nelson Rodrigues.

Editora UFRJ - FUNARTE

HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO

Presidente da República: Fernando Henrique Cardoso
Ministro da Cultura: Francisco Weffort

FUNARTE
Presidente da Fundação Nacional de Arte - Funarte: Márcio Souza
Departamento de Ação Cultural: Gilberto Vilar
Coordenação de Edições: Ana Fanfa
Divisão de Texto: Ivan Junqueira
Produção Editorial: José Carlos Martins

UFRJ
Reitor: Paulo Alcantara Gomes
Vice-reitor: José Henrique Vilhena de Paiva
Coordenadora do Forum de Ciência e Cultura: Myrian Dauelsberg

EDITORA UFRJ
Diretora: Heloisa Buarque de Hollanda
Editora-assistente: Lucia Canedo
Coordenadora de produção: Ana Carreiro
Conselho Editorial: Heloisa Buarque de Hollanda (Presidente), Carlos Lessa, Fernando Lobo Carneiro, Flora Süssekind, Gilberto Velho e Margarida de Souza Neves

UERJ
Reitor: Antonio Celso Alves Pereira
Vice-reitor: Nilcéa Freire

EDUERJ
Editoria Executiva: Ivo Biasio Barbieri
Coordenação de Apoio Acadêmico: Francisco Inácio Bastos
Coordenação de Produção e Publicações: Renato Casimiro
Divisão de Difusão Editorial: Rosania de Noronha Rolins
Serviço de Apoio Administrativo: Maria Fátima de Mattos
Conselho Editorial: Ivo Biasio Barbieri (Presidente), Ênio Silveira (*in memorian*), Gerd Bornheim, Marcus Pacheco, Mário Pontes, Reinaldo Guimarães, Silviano Santiago e Vivaldo Moura Neto

HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO

um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues

EDWALDO CAFEZEIRO E CARMEM GADELHA

EDITORA UFRJ / EDUERJ / FUNARTE
RIO DE JANEIRO
1996

HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO
um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues

© 1996 - Copyright by Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha
Impresso no Brasil / Printed in Brazil

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
ISBN 85-85781-28-9

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Fundação Nacional de Arte - Funarte
Rua da Imprensa, 16 - 7º andar
Rio de Janeiro - CEP: 20030-120
Tel.: (021) 297-6116
Fax: (021) 262-4895

Editora UFRJ
Av. Pasteur, 250 - sala 106
Rio de Janeiro - CEP: 22295-900
Tel.: (021) 295-1595 - R. 124 a 127
Fax: (021) 542-3899 e 295-1397

EDUERJ
Rua São Francisco Xavier, 524
Rio de Janeiro
CEP: 20550-013
Tel.: (021) 284-5088

Capa
Fernando Hargreaves

Revisão
Josette Babo

Projeto Gráfico e
Editoração Eletrônica
Alice Brito

Apoio

Fundação Universitária José Bonifácio

Catalogação na fonte
Funarte/Departamento de Pesquisa e Documentação

Cafezeiro, Edwaldo
História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues / Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha. - Rio de Janeiro: Editora UFRJ : EDUERJ : FUNARTE, 1996.
536 p.: il., fots.

ISBN 85-85781-28-9

1. História do Teatro Brasileiro. 1. Teatro brasileiro. I. Gadelha, Carmem. II. Título.

CDD - 792-0981

SUMÁRIO

Introdução 11

ATO I - A COLÔNIA

A Disputa pelo Desconhecido 17

Teatro Barroco 43

O Século XVIII: um esclarecimento 71

ATO II - A MONARQUIA

O Drama do Império: um João e dois Pedros 99

O Drama das Artes: Oropa, França e Bahia 105

Magalhães, Porto-Alegre e Burgain: pré-românticos ou iluministas tardios? 131

Romantismo: o drama da tirania 149

Romantismo: a comédia da libertação 203

ATO III - A REPÚBLICA

República - I Guerra, Golpes e Massacres 331

Pré-modernistas; Revistas, Decadentistas e Anarquistas 341

A Semana: Mário e Oswald em busca do Muiraquitã 379

Modernos com Brio 423

Pós-22: gente fina também gosta... 429

Recitativo Trianon: os brutos também amam... 441

Cantata de "Os Comediantes": a elite encena 479

Relação das Peças Citadas 525

Aquele drama de amor, que parece haver nascido da perfídia da serpente e da desobediência do homem, ainda não deixou de dar enchentes a este mundo. Uma vez ou outra algum poeta empresta-lhe a sua língua, entre as lágrimas dos espectadores; só isso. O drama é de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho.

Machado de Assis

E eu insisto em que toda crítica deve ser isso, ser principalmente isso: um ato de amor.

Mário de Andrade

Para
Marília, Isabel, Alinde e Fausto
Hely e Hayle
Adalgisa, Odilon e seus filhos

INTRODUÇÃO

Estudamos, do ponto de vista da dramaturgia, fatos políticos que a sociedade brasileira produziu na sua luta de libertação. Neste sentido, a história do teatro brasileiro caminha paralela à história do Brasil. Deve-se entender, entretanto, a narrativa dos fatos históricos (inserida no texto) como descrição dos contextos em que a produção dramática se fixou.

Anchieta inicia o teatro colonial enquadrado como representante do domínio português e dos projetos político-religiosos dos jesuítas. Contra isto — e na preservação da sua identidade — lutaram os nativos quando perceberam, na lição do padre, quais sapos e pacotes lhes eram impostos. Teatralizaram seus problemas, nas formas de canções tradicionais e, desesperados, seqüestraram o próprio Anchieta. Destruíram a Vila da Rainha e por aí foram, aliandose a amigos e inimigos — todos, porém, opressores. A opressão dos inimigos era evidente; e a dos amigos? Sob estes e outros ângulos, os negros, trazidos para serem também submetidos, estiveram na alça da mira. E nela, após tentarem a defesa do Brasil contra espanhóis, franceses e até mesmo brasileiros, organizaram os quilombos. O primeiro, ainda em 1575, na Bahia. Daí, seguem até a perfeita estruturação de Palmares, com intervalos de insurreições: Itapuã, Santo Amaro de Pitanga, São Francisco do Conde, Santa Bárbara, Itaparica, Cachoeira, Pirajá, Ilhéus, Cotegipe, Salvador, Serra das Esmeraldas, Água Suja, Ouro Preto, São João do Morro. O teatro foi o espaço de abordagem de muitos problemas, tanto do ponto de vista do dominado como do dominador. No entanto, os desempenhos têm sido registrados até hoje segundo a versão do dominador. Nos primeiros séculos da Colônia, encontramo-nos, índios, negros e brancos, todos na mesma procura de libertação. Atividades de corsários, piratas e contrabandistas, em insurreições como as realizadas contra a proibição de extrair sal; a de Manuel Beckmann; a Guerra dos Emboabas, a dos Mascates, Ajuricaba e a Inconfidência Mineira. Filhos de dominadores, nascidos brasileiros, caímos também na mira do domínio e a luta tornou-se uma só, especialmente a partir da "Independência", primeira tentativa de saltar o abismo.

Agora, no âmago de noções formais do dominador (barroco, iluminismo), introduzimos a nossa identidade. É que, no bojo do cavalo da colonização, cresceram vertiginosas máscaras e marcas da implosão que surgirá na Tróia da paródia oswaldiana. Estudamos a terra e o seu cenário com o mesmo olhar: o entendimento que o índio fez da lição de Anchieta; a reação da terceira geração de brasileiros e de outros povos que aqui instauraram a sua brasilidade; neste encontro de terra e homens, na nudez dos que nascem e renascem como se engendrassem o primeiro passo na Lua. E a Colônia se encerra no pleno iluminismo do dominado, com a nossa *aufklärung* (Botelho de Oliveira, Caldas Barbosa e O Judeu) pulando fogueiras e tentando salvar o pescoço da guilhotina.

Sem fazer pouco-caso das obras de Dom João, entramos à portuguesa (ou à espanhola) na Questão do Prata. E o Nordeste reclamava da exploração do Sul na Revolução de 1817. Foi assim que o nativismo começou a sacudir nossas cabeças para exigir da Monarquia a assinatura de uma constituição. Apesar da "Independência ou Morte", continuamos as richas com Portugal, para definir se permanecíamos Colônia ou se já éramos nação soberana. Protestaram os nordestinos, insurgindo-se na Confederação do Equador. E nos revoltamos também durante as Regências: Setembrada, Novembrada, Abrilada, Cabanada, Farrapos, Sabinada, Balaiada, Praieira.

Cabe aqui assinalar a luta na intenção de libertar o teatro brasileiro da tutela portuguesa, de que João Caetano foi o campeão incontestável. O certo é que os dons que nos deram se restringiram a um João e dois Pedros; vivemos a Monarquia e o romantismo, ou seja, o drama da Independência e a comédia da libertação. E nesta, amotinamo-nos contra Dom João (VI) e Pedro I e II, do Oiapoque ao Chuí. Da Missão Artística Francesa, nasceu o riso da nossa comédia e com o Aleijadinho esculpimos a nacionalidade.

O drama romântico se instaurou ainda iluminista com Gonçalves de Magalhães em *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, tocando nas chagas da prepotência; nas lutas contra o domínio monárquico (aliás, contra todo domínio, valia qualquer traição, segundo queria Agrário Menezes); nas lutas de libertação do ser humano (*Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, já anunciava o ocaso do macho). Continua na luta pela nacionalidade, com a nossa iniciação burguesa (Macedo e Alencar); na conquista da consciência política (Castro Alves). Para completar o quadro, não faltou uma dose de satanismo, com Álvares de Azevedo. A Revolução Francesa arrepia os cabelos da economia brasileira com propostas de abolição da escravatura e queda do regime monárquico. Serve-se, então, o grande prato para a comédia, que põe os dominadores como protagonistas do ridículo. Goza-se dos ingleses, franceses, alemães, da nossa nobreza bufa, das instituições mal instituídas. Martins Pena iniciou-nos no riso de nós mesmos e preparou-nos para rir dos outros. França Jr. mandou para o teatro as cenas da política, da burocracia e das alta e baixa rodas; e com o folhetim, que era a novela em casa, conduziu o espectador para o teatro. Alencar e Macedo expurgaram os maus costumes e apresentaram o fascínio da ascensão burguesa com as questões do crédito, da loteria, da inépcia da burocracia governamental. Qorpo-Santo é o primeiro comediógrafo de nosso teatro que quebrará todas as fronteiras: vida e morte, bordéu e família, Deus e Diabo, céu e terra, macho e fêmea. É Artur Azevedo que, na virada do século, faz a conexão Monarquia/República. Ele analisa os costumes e a política com uma nova proposta de pôr em cena personagens populares, eruditos e doutores ridículos, com a peculiaridade de, às vezes, referirem-se a personalidades contemporâneas do autor, fato que, antes dele, não se registra no teatro brasileiro. Além disso, era o crítico das classes média e baixa, do barnabé, do operário, do escravo, das prostitutas, das empregadas domésticas, das madames, dos choques entre as comunidades rurais e urbanas. Do ponto de vista da estrutura dramatúrgica, é ele o criador das "revistas de ano" brasileiras, o transformador da comédia de costumes, o iniciador das burletas, zarzuelas e operetas, que se vão constituir em sucessos do período pré-modernista. Na conexão, sobressai já o pleno exercício da noção de nacionalidade e a crítica se constitui numa reflexão sobre a modernidade brasileira, que se traduz em lutas populares de libertação como a de Canudos, cangaceiros, jagunços e místicos contra o latifúndio; e a dos marinheiros contra o autoritarismo militar.

Entre a Proclamação da República e a Semana de Arte Moderna (1922), estabelece-se o drama de transição: pulamos da Monarquia para a República entre lutas internas (Canudos, Chibata, Padre Cícero, Contestado, Tenentes, Coluna Prestes) e externas (I Grande Guerra); além da comediazinha nativa de republicanos e monarquistas: Deodoro *versus* Floriano *versus* Custódio. Desenvolvemos espécies de comédia (revista, opereta, burleta, zarzuela) que se constituirão no teatro musicado, sugerindo estruturas e temas para a fase modernista. *Forrobodó, Juriti, Onde canta o sabiá* são textos que se situam ao lado de tentativas simbolistas, passadistas e decadentistas. Um teatro realizado por operários de ideologia anarquista tem suas atividades implantadas a partir da desestruturação econômica provocada pela Abolição da Escravatura e imigração de operários para a indústria. Esse teatro deixa vertentes eruditas, como a de Graça Aranha e Oswald de Andrade entre os modernistas, Oduwaldo Vianna e Joracy Camargo entre os autores do Trianon e continua na temática do teatro pós-TBC.

O ideário da Semana de Arte Moderna terá repercussões posteriores, embricado que foi com os movimentos políticos dos anos 20 e 30: os Tenentes, a Coluna Prestes, insurreições comunista e integralista e Estado Novo. Neste intervalo, desenvolveu-se o teatro da Geração Trianon, que continuava as propostas pós-Artur Azevedo e se encaminhava para uma tentativa do que se passou a chamar teatro de idéias, ao lado de outras vertentes da comédia de costumes. A semente de Mário e Oswald começa a vicejar a partir da experiência de amadores como o Teatro de Brinquedo (de Álvaro e Eugênia Moreyra), do Teatro de Estudantes, Teatro Universitário e Os Comediantes, muito embora apenas o primeiro tenha-se preocupado com a busca de uma dramaturgia. É Nelson Rodrigues o dramaturgo que, com Os Comediantes, vai polarizar as experiências anteriores e recriá-las na marca da modernidade. Neste sentido, dadas a audácia de seus temas e a ousadia de sua linguagem, seu teatro permanece ainda a aguardar intérpretes. Enquanto isso, o teatro de Mário e Oswald continua sua trajetória para explodir no âmago da própria modernidade, quando, finalmente, acontece, em 1967, a encenação de *O Rei da vela*. Note-se, pois, os descompassos entre os avanços do texto e do palco.

Nelson Rodrigues é o fulcro entre o velho e o novo na dramaturgia brasileira. As resultantes da Revolução de 30, a industrialização, as lutas entre oligarquias são perspectivas para novas óticas de encenação e texto que se iniciam com o TBC e se desenvolvem com o Arena, o Oficina, o CPC, até o massacre do golpe militarista de 1964. A partir daí, outra história deve ser escrita.

Se pudermos considerar nossa investigação como científica, ela não será menos apaixonada. E o que se desejou foi captar a paixão do momento histórico que, na linguagem da paixão, nosso teatro discutiu; perceber, na análise do real empreendida pela dramaturgia, as propostas (utópicas?) e a projeção dos desejos dos artistas com relação ao seu contexto. Se a dramaturgia brasileira é negada nos seus méritos estéticos, urge buscar-lhe e resgatar-lhe o valor. E se trata mesmo de um resgate: por mais íntimas e prazerosas que possam ter sido as relações teatro/público no passado, provavelmente toda a riqueza de significação do palco não foi inteiramente fruída por sua platéia (e nem ainda atualmente). E o que cabe verificar é precisamente isto: a capacidade de perdurar das obras. Como diz Silviano Santiago,

> [...] se a sociedade que se aproxima do objeto é outra diferente no tempo — caso de um trabalho lido muitos séculos depois num país diferente do originário — , e se o objeto não perde o seu peso semântico e a eficácia estética, temos então a garantia de que o trabalho atingiu o que é "universalmente humano no homem".[1]

A resposta sobre a possibilidade da dramaturgia brasileira manter "o seu peso semântico e a eficácia estética" ficará para o leitor, nosso e do teatro; uma melhor compreensão da sociedade brasileira por ela mesma, ao mesmo tempo, no sentido de captar aquilo que, também no dizer de Silviano, é próprio da arte: "[...] o funcionamento da obra de arte transcende tanto a construção histórica nela representada como ainda a compreensão desse mesmo funcionamento [...]".[2]

Nem sempre o fato histórico foi descrito pelo teatro: não apareceu como representação, mas constituiu, ele mesmo, o drama.

ATO I

A COLÔNIA

A DISPUTA PELO DESCONHECIDO

A terra e seus diabos em cena

A cartilha em que o Brasil aprendeu a ler foi o teatro. O autor dessa cartilha, Anchieta. Nascíamos então das cinzas dos "fins do teatro medieval", como Antonio José Saraiva[3] entendeu o texto de Gil Vicente. E nutríamo-nos do Renascimento, não passivo e copiador, mas que

> fundador, enlaça com a modernidade, por intermédio de um realismo "complexo", bifurcado entre o "cômico popular" festivo, grotesco, e o "burguês", tão rotineiro quanto classista, mas nem por isso menos polivalente.[4]

Já em estudo anterior[5], chamávamos atenção para esta característica de fulcro do teatro vicentino, cuja ação parece convergir atividades de uma tradição e divergir ou refletir raios de uma modernidade.

Então, o teatro de Anchieta trouxe uma tradição portuguesa e sabemos através da *Copilacam de todalas obras de Gil Vicente*, que pelo menos três autos foram montados em Coimbra, onde estudava o nosso padre-dramaturgo.

Aqui o teatro se tornaria o nosso livro de leitura e recordaria saudades e tristezas aos portugueses naqueles primeiros cinqüenta anos da nossa existência, perdidos na imensidão deste fim-de-mundo, semi-adaptados aos costumes da terra. Costumes nem sempre considerados bons, mas, de certo modo, atraentes para quem andava às voltas com as duras imposições da legislação real e da Inquisição. Ao índio, os portugueses iriam mostrar uma nova forma de ritmo, de rito, novas cores, novas danças, exatamente aquelas coisas pelas quais nós conseguimos a liberação da atormentada rotina e das insatisfações e satisfações da vida.

Portugueses, índios e, logo mais, os pretos, cada um por si e a natureza por todos, nesta passagem, provavelmente, da segunda para a terceira geração de brasileiros, segunda geração de crioulos (na acepção de nascidos aqui, cria da casa). O direito era, sem dúvida, o do mais forte. E o mais forte, ou pelo menos mais numeroso, era o índio. Havia, entretanto, os mais astutos, os mais afeitos à estratégia do poder, muito embora não pareça que fossem estes os que já aqui se achavam estabelecidos, mas os cavernosos, delirantes e usurpadores olhos de civilizadíssimos europeus.

Anchieta chega para trazer a luz: Prometeu acorrentado e "iluminado" pelo jesuitismo. Essa tensão, disse Walter Benjamin,

> deriva de uma questão da história da salvação, que atingiu proporções desmedidas com a secularização do teatro dos mistérios, ocorrida não somente entre os protestantes da escola da Silésia e de Nuremberg como entre os jesuítas, e Calderón.[6]

Assim, não pensamos a Renascença como uma foto do paganismo, mas como uma explosão literária, profana e religiosa posta de encontro aos ferros da Idade Média, através da Contra-Reforma.

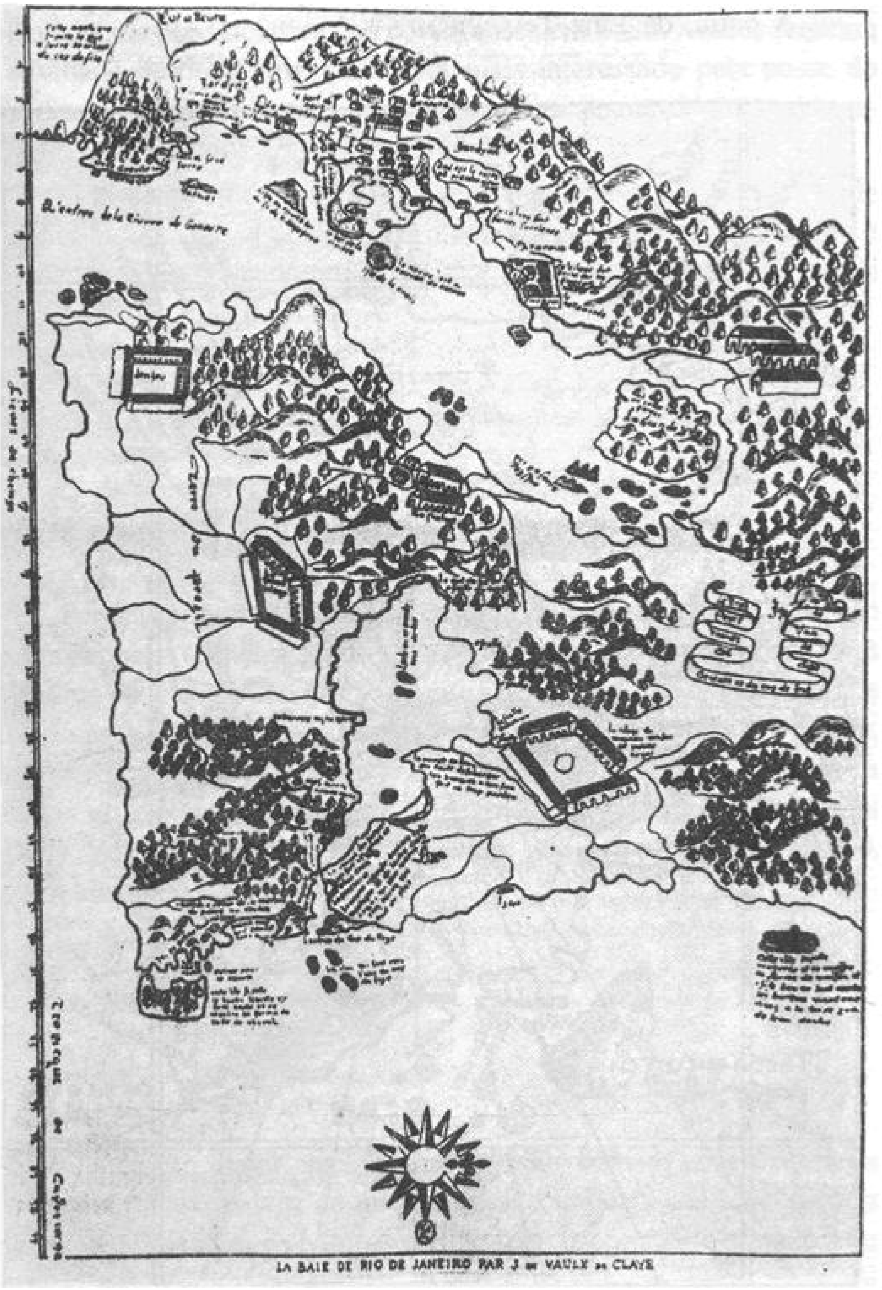
Bom, dito isto, voltemos ao Brasil de Anchieta:

> Aportado ao Brasil em 1553, notou desde a Bahia como os índios estimavam a música, a dança, o canto e as festas de ritos e espetáculos.[7]

Pau-brasil, açúcar, telhas, índios e negros: o mapa do exótico

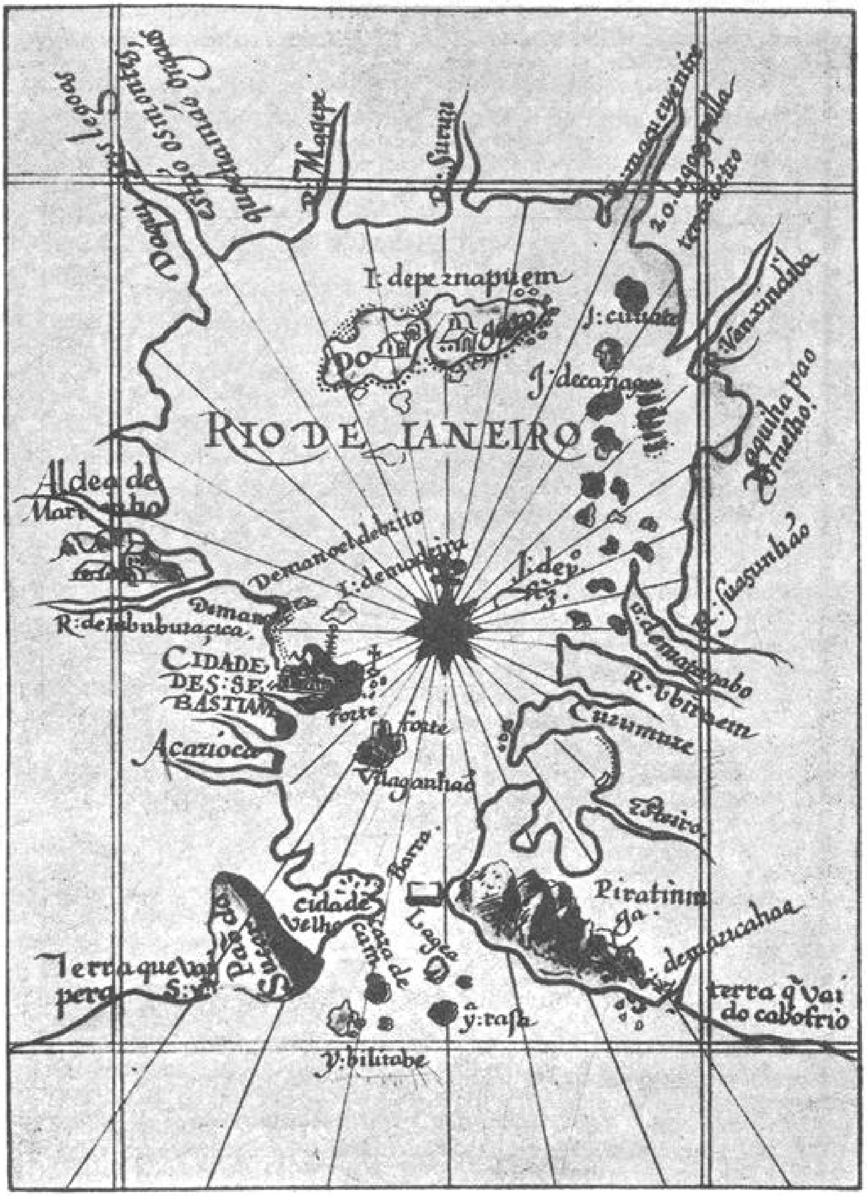
A terra, a aventura, o desafio: "a Fé e o Império"; sabe-se lá o que poderia levar um jovem estudante a enfrentar novos mundos, a abandonar o conforto que a civilização, por pouco que lhe desse, era sempre mais que enfrentar um "mar sem fim".

Vejamos duas cartas geográficas da época. A primeira, de Jacques de Vaulx[8], encomendada por Catarina de Médicis em 1578, mostra a expectativa dos franceses diante da nova terra.


LA BAIE DE RIO DE JANEIRO PAR J. DE VAULX DE CLAYE

Le Vraie Pourtraict de Geneure et do Cap Frie.
Carta do Rio de Janeiro, de Jacques de Vaulx, de Claye, de 1579.
Original: Biblioteca Nacional de Paris

A outra, de Luiz Teixeira[9],


RIO DE JANEIRO
Aldea de Martinho
CIDADE DE S. SEBASTIAN
Acarioca
forte
forte
Villaganhao
Barra
Cidade velha
Piratininga
terra q vai do cabofrio
Terra que vai pera S. V.
Pão de Sucar
ŷ: rasa
ŷ: bilitobe
Cuzumure

Carta do Rio de Janeiro, de Luiz Teixeira, de c. 1586.
Original: Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Portugal.

foi executada por iniciativa dos portugueses em 1586. Ambas ilustram a atividade de demônios, cada qual mais interessado pela posse do que desconhecia. Tais cartas nos revelam os tesouros que o dramaturgo e os demônios buscavam atrás do palco.

O jesuíta Fernão Cardim, mais ou menos trinta anos mais tarde que Anchieta, chegou ao Brasil e o acompanhou em peregrinações e atividades. Disse o seguinte a respeito dos primitivos habitantes da terra:

> Este gentio não tem conhecimento algum de seu Creador, nem de cousa do céu, nem se há pena nem glória depois desta vida, e portanto não tem adoração nenhuma nem cerimônias, ou culto divino, mas sabem que têm alma e esta não morre e depois da morte vão a uns campos onde há muitas figueiras ao longo de um formoso rio, e todos juntos não fazem outra cousa senão bailar... .[10]

Pelo testemunho de Cardim, comprova-se, ao contrário, a adoção de cerimônias (danças, cantos e representações) através das quais os índios se libertavam dos tormentos que os fenômenos naturais e problemas psicológicos lhes causavam. Assim, Tupã, ao que nos parece, era a sublimação do medo diante do desconhecido. Posteriormente, os jesuítas utilizaram a representação deste medo para inocular o temor a Deus. Vejamos um trecho de *Na vila de Vitória ou de São Maurício*, de Anchieta:

> Ai! ó dor!
> Já não há batalhador
> que a tantos vícios guerreie!
> Não há amor, fé nem lei!
> Falta o divino temor...
> Triste de mim! que farei?

Quanto ao diabo, que vamos ver mais adiante encenado pelos indígenas, trata-se talvez de uma repressão imposta aos brancos para evitar que adotassem os hábitos de bigamia, propriedade comum etc., normais nas culturas primitivas.

São importantes alguns detalhes dos mapas, como as plantações de cana-de-açúcar, na Ilha do Governador (Le Grand Ile) e na antiga fazenda dos jesuítas, em São Cristóvão. No litoral fluminense da

Guanabara, lê-se: *Ice ya force poysson*, sobre a grande quantidade de peixe. Na zona alagadiça ao lado do Morro do Castelo, onde estão hoje Praça Paris, Passeio e Lapa, está a legenda: *Le lipupô les auges e brigadins*, isto é: o local, bebedouro de animais, é mal freqüentado. Na carta de Luiz Teixeira, entre Guasunhão (São Lourenço?) e Guaxindiba, aparece: *aqui há pau vermelho*. Ali em Iterói (água escondida) realizavam-se o comércio de pau-brasil e trocas outras entre europeus e tamoios. Lê-se o topônimo Kariuac (acarioca, casa do acari, peixe abundante). Mais adiante era a aldeia do Araribóia, chamado Martim Afonso de Sousa, localizada nas terras dos jesuítas que ficavam entre o Rio Iguaçu (Rio Comprido) e o Ububuracicaca (depois Maracanã).

Deduz-se daí que a terra produzia açúcar e pau-brasil, além das *briqueterie*, olarias construídas pelos franceses em 1556: *Ice ce pren la thuile* (aqui se fazem as telhas). O açúcar trouxe um terceiro elemento, que foi o negro. Sobre este assunto, quem nos vai fornecer importante informação é um amigo de Camões, que, no *Tratado da Província do Brasil*, diz:

> As pessoas q no Brasil quere viuer tãto q se fazem moradores da terra por pobres que seião, se cada hu alcansar dous pares ou mea duzia d´escrauos (que pode hu por outro custar pouco mais ou menos ate dez cruzados) logo tem Remedio pera sua sostetação porq hus lhe pescão e cação outros lhe fazem mantimetos e fazenda. E assy pouco a pouco enriquece ôs homes & viuem honrradamete na terra com mais descanso q neste Reino, porq os mesmos escrauos indios da terra buscão de comer para sy e para ôs snõrs, & desta maneira naõ fazem os homes despeza com seus escrauos em mantimetos ne com suas pessoas.[11]

Não sabemos exatamente qual a época em que os negros foram trazidos para o Brasil. O fato é que o comércio de negros era intenso nas Índias Ocidentais, informa Artur Ramos. A escravidão de mouros e negros em Portugal já era motivo de leis especiais, consta das *Ordenações Afonsinas* (Século XV), *Manuelinas* (Século XVI) e *Filipinas* (XVII). No século XVI, já se estimava em dez mil o número de negros importados da África como escravos. No *Cancioneiro de*

Garcia de Resende, texto dos fins do século XV, já encontramos representações teatrais com falas de negros:

> Ora, perra, cal´te já,
> senão matar-te-hei agora,
> - aqui sar juiz no fóra,
> A mim logo vai té lá.
> Mim tambem fallar mourinho
> Sacrivão:
> Mim nã medo no toucinho:
> Guardar nã ser mais que vinho
> Creligão.[12]

Tanto em Gil Vicente quanto nos seus seguidores do teatro popular de cordel, aparece a fala de negros. Em *Nau d´Amores*, peça de Gil Vicente, fala o negro Benim:

> Quere boso que mi bae
> buscaro pouco de venturo
> que a mi namorar sae
> de moça casa sua pae.

E a negra do *Auto das regateiras*, de Antônio Chiado, diz:

> A mim frugá, boso matá
> boso sempre bradá, bradá:
> cadela, cadela, cadela!
> Bendê-me pera Castela.

Como está claro que escravos negros já povoavam Portugal, não há por que duvidar que Martim Afonso de Sousa, em sua caravela aportada na Bahia em 1531, já empregasse o serviço de escravos africanos. E Nina Rodrigues aponta:

> Em verdade, nas levas de escravos que, por quatro longos séculos, o tráfico negreiro, de contínuo, vomitou nas plagas americanas, vinham de fato inúmeros representantes dos povos africanos negros mais avançados em cultura e civilização.[13]

Aukê e a civilização

Os índios brasileiros não conheciam a propriedade. Viviam em plena liberdade, disputando apenas espaços naturais. A natureza era dadivosa e nada exigia em troca nem eles a ameaçavam em nada. Aliás, ameaça mesmo existia, sim. Era o perigo de viver. Enfrentar as intempéries, as feras, o inesperado. Mas este cresceu surpreendentemente, a partir do dia em que se encontraram com uma fera diferente: a civilização. Não tinham finanças, às vezes guardavam um pouco da comida que sobrava, na expectativa de maior lazer, preguiça mesmo, ou receio de falta nos dias seguintes. Tudo, entretanto, era luta pela sobrevivência. Até então, não conheciam agressor mais forte. Se a natureza lhes escasseava as dádivas, transferiam-se de residência em busca de melhores terras ou curtiam ali mesmo o seu infortúnio, procurando substituir os usos. Se a realidade os sufocava, encontravam solução no cauim, na dança, no pito. Acreditavam sim. Como não. Esperavam melhores dias. Produziam o que necessitavam, amavam suas mulheres, seus filhos, sua comunidade. Disputavam entre si e entre tribos, sem perceber o inimigo comum. Quando ele chegou, desconfiaram e até repudiaram-no, numa defesa comum ao cão que guarda seu sítio.

Imitando, representando, reproduzindo, consolidavam suas experiências e modificavam os seus projetos de vida com a aquisição de novas crenças:

> Ese instinto preestético de teatralidad estaria relacionado con formas primitivas de expresión, propias del ser humano, con linguage de gestos y ademanes, con formas pantomímicas, las quales, en época de mayor evolución intelectual, habrían reaparecido como símbolos, cargadas de magía y trascendencia con arreglo a modalidades de expressividad religiosa.[14]

Daí que a mímica, os jogos cênicos, as danças e outras formas primitivas de representações instituídas em cerimônias — eróticas, religiosas, estéticas ou mesmo políticas, em sentido mais amplo — são considerados elementos básicos de desenvolvimento da aprendizagem, na fixação de um saber. Por isso é que o teatro, saído desta necessidade de libertação do ser humano, tem uma função didática primitiva e natural. Como representação e saber estético, resulta de uma interiorização psíquica do contexto vivido e de uma projeção desse contexto. Confunde-se com a aquisição da linguagem. Assim, como já notou o sociólogo:

> Il n'est pas difficile de trouver ces formes de théâtralization pour ainsi dire *spontanées*: les danses au cours desquelles les Indienes Zunis mettent en scène les *Katchinas* et répètent ainsi la création du monde et de la société *pueblo*, la célébration du *Candomblé* à Bahia, du *Voudou* en Amérique Central, les danses chamaniques de Sibérie, les fêtes qui acompagnent la *Kula* dans les îles du Pacifique Nord, sont, elles aussi, des acts de dramatizations: on y représent charnellement les symboles qui incarnent la cohérence de la societé et immobilité d´un temps qui échappe à l´histoire. De cette représentation, l´homme tire la conviction répétée de son existence et la confirmation de sa vie collective: certaine societé n´ont même d´existence que par ces dramatizations mythiques et l´on sait que les Noirs esclaves en Amérique ont recrée ainsi une Afrique fantôme dans la déréliction de leur exile.[15]

É preciso atentar para o caráter específico do próprio material. Trata-se de uma teatralidade, uma expressão cuja dificuldade de documentação incide na ausência do próprio texto. Ao lado disso, impõe-se um conceito de cultura estabelecido *a priori* e, através dele, as proibições advindas do poder. Para isso, reprime-se e julga-se imprópria qualquer cultura que não seja a estabelecida pelo modelo europeu. Tais fatos fizeram (e continuam a fazer) que grande parte da expressão dramática primitiva de indígenas e negros brasileiros se tenha perdido. Este é um problema. O outro se confina na essência do próprio material: o texto é o espetáculo, a cerimônia; a emoção de um lado e do outro a percepção; e isto nos faz desconfiar do que nos trouxe a tradição oral ou nos deixaram os poucos registros disponíveis.

O material encontrado na região de Lagoa Santa, em Minas Gerais, dá conta de que provavelmente desde oito mil anos antes de Cristo grupos humanos habitavam o continente sul-americano. Os grupos tribais mais importantes são os dos troncos Jê, Nu-aruak e Karib. Uma lenda encontrada em várias tribos Timbira, do grupo Jê, situadas no Maranhão e Norte de Goiás, deixa claro o drama com que os índios percebem o choque de culturas:

> Antigamente não havia civilizados, mas apenas índios. Uma mulher indígena ficou grávida. Toda vez que ela ia tomar banho no ribeirão próximo da aldeia, seu filho, que ainda não havia nascido, saía de seu ventre e se transformava em animal, brincando à beira d'água. Depois voltava outra vez ao ventre materno. A mãe não dizia nada a ninguém. Um dia o menino nasceu. Era Aukê. Ainda recém-nascido, transformava-se em rapaz, em homem adulto, em velho. Os habitantes da aldeia temiam os poderes sobrenaturais de Aukê e, de acordo com o seu avô materno, resolveram matá-lo. As primeiras tentativas não tiveram sucesso. Uma vez, por exemplo, o avô o levou ao alto de um morro e empurrou-o lá no abismo. O menino, porém, virou folha seca e foi caindo devagarinho, voltando são e salvo para a aldeia, até que o avô resolveu fazer uma fogueira e nela atirá-lo. Dias depois, quando foi ao local do assassinato para recolher as cinzas do menino, achou lá uma casa grande de fazenda com bois e outros animais domésticos: Aukê não havia morrido, mas transformara-se num homem civilizado. Aukê ordenou então ao avô que fosse buscar os outros habitantes da aldeia. E eles vieram. Quando Aukê os fez escolher entre a espingarda e o arco, os índios ficaram com medo de usar a primeira, preferindo o segundo. Por terem preferido o arco, os índios permaneceram índios. Se tivessem escolhido a espingarda, ter-se-iam transformado em civilizados. Aukê chorou com pena dos índios não terem escolhido a civilização.[16]

Aukê chorou, não com pena, mas a pena, ou as penas que os índios haveriam de sofrer nas mãos dos povos ditos civilizados. Na sua sabedoria, os civilizados nasceram deles, de uma mãe índia e haviam de realizar impossíveis para eles. Haviam de desvendar mistérios, mas, provavelmente, não imaginavam que o choro de Aukê trouxesse consigo um significado profético.

Devorar — a senda da liberdade

Foi então que Aukê engoliu em seco as lágrimas e partiu para a ação. Os lusitanos, civil ou incivilmente, queriam tudo: terra, ouro, mulheres, homens e crianças. Tudo era aproveitável e isto em nome da fé, do império e do serviço do rei... " as terras viciosas iam dilatando"; mas dilataram demais!...

Tomé de Sousa devorou-os na boca de armas de fogo, que eles não conheciam, para impor um direito muito torto. Duarte da Costa (1555) liquidou tribos inteiras em Pirajá e Itapoã. Mem de Sá (1558) fez-lhes guerra, também em nome do rei, na Bahia e no Espírito Santo. Este mesmo rei decreta pena de escravidão perpétua contra todos os caetés.

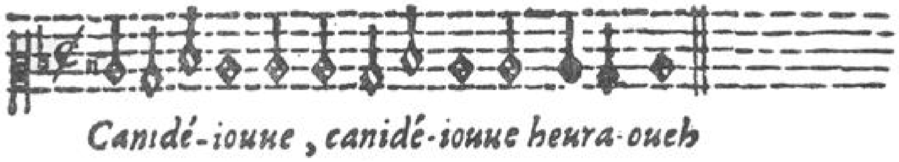
Em seu nome e em nome de brasileiros mal saídos dos cueiros, bandeirantes (heróis?!) aprisionam e escravizam cerca de 500.000 nativos (grande amizade, grande paz e civilização!).

Que jeito então? Começaram por destruir a Vila da Rainha. Devoraram? — já tinham sido devorados antes! (ou não?!). A reação foi bem sucedida. Seguiu-se a Vila de Bertioga, ou São Paulo, e outras aldeias ou vilas. Assim é que — dizem também — devoraram a comitiva de Pereira Coutinho; a do Bispo Pero Fernandes Sardinha; a do donatário Cardoso Barros; os cem náufragos da nau Nossa Senhora da Ajuda; exterminaram monções cuiabanas. A guerra estava declarada. Com suas terras ameaçadas, aliavam-se aos que lhes ofereciam qualquer solução. E assim, como o negro Calabar, lutaram a favor de franceses, ingleses, espanhóis, holandeses.

Foi aí que alguns religiosos e, muito mais tarde, um cidadão denominado Cândido Mariano Rondon, quiseram dizer algo em favor deles. Quiseram e disseram, mas não foram ouvidos. Nem cheirados, porque os civilizados continuam a devorá-los barbaramente.

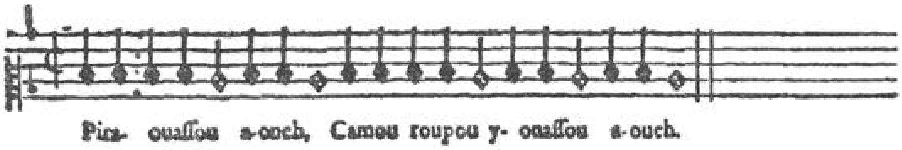
As artes indígenas: puris, cucumbis, maracás e canidés

Não há dúvida que um instinto de teatralidade se manifesta na expressão de ocorrências que na natureza despertam no primitivo a emoção estética, como no caso do pássaro canidé, na descrição de Jean de Léry[17] "pasmamos ante tanta formosura ao vê-la [ave] como que vestida de ouro e por cima toda sombreada de roxo". Emoção também plasmada pelo índio que cantava:



Canidé-ionne, canidé-ionne heura ouch

"Canidé amarelo, canidé amarelo, tal qual o mel". Comparação do valor estético despertado pela cor com o valor que o mel (da mesma cor) lhe desperta o paladar. Mais adiante, veremos o canidé sugerindo a Anchieta a imagem do Anjo do *Auto da pregação universal.* O mesmo processo acontece quando os tupinambás, de acordo com a referência do mesmo Léry, cantam e dançam a representação do *camuroponi-uassu*, cujo nome significa "bom de comer":



Pira ouassou a-ouch, Camou roupou y-ouassou a-ouch

"Peixe grande, estou com fome! Camurupim, estou com fome".

Luís da Câmara Cascudo transcreve um texto do Padre Manuel da Nóbrega onde se descreve uma *cerimônia do maracá.* Cerimônia idêntica aparece também em Léry. Assim a descreve Nóbrega:

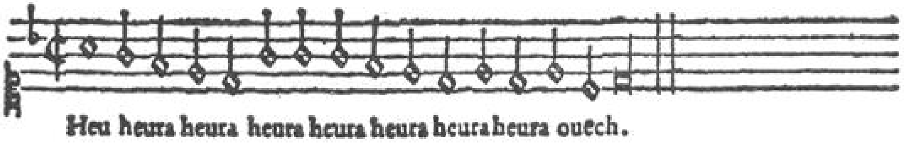
> De certos em certos anos vêm uns feiticeiros de mui longes terras, fingindo trazer santidade e ao tempo de sua vinda lhes mandam limpar os caminhos e vão recebê-los com danças e festas segundo o seu costume; e antes que cheguem ao lugar andam as mulheres de duas em duas, dizendo publicamente as faltas que fizeram a seus maridos umas às outras, e pedindo perdão delas. Em chegando o feiticeiro com muita festa ao lugar, entra em uma casa escura e põe uma cabaça, que traz em figura humana, em parte mais conveniente para seus enganos e mudando sua própria voz em a de um menino junto da cabaça lhes diz que não curem de trabalhar, nem vão à

> roça [...] Acabado de falar o feiticeiro, começam a tremer, principalmente as mulheres, com grandes tremores no corpo, que parecem demoniadas (como de certo o são) deitando-se em terra, e escumando pelas bocas, e nisto lhes persuade o feiticeiro que então lhes entra a santidade; e a quem isto faz tenho a mal.[18]

Vimos narrativas de cerimônias indígenas na voz de jesuítas; vejamos agora a do protestante Léry:

> Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar *de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem a música* [grifo nosso]. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto

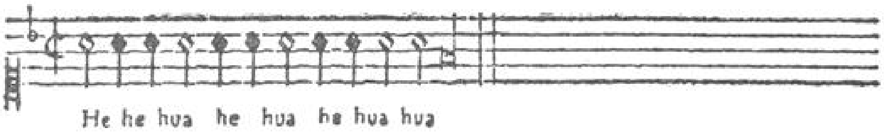
em coro



Heu heura heura heura heura heura heura heura heura ouech

> ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e estribilho repetindo a copla
>
> *hê, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh*
>
> e ainda hoje quando recordo essa cena sinto o palpitar o coração e parece-me estar ouvindo. [sic]
>
> Para terminar bateram com o pé direito no chão com mais força e depois de cuspirem para frente, unanimemente pronunciaram duas ou três vezes com voz rouca: *hê, hyá, hyá, hyá.*
>
> Como eu ainda não entendia bem a língua dos selvagens pedi ao intérprete que me esclarecesse sobre o sentido das frases pronunciadas. Disse-me ele que haviam insistido em lamentar seus antepassados mortos em celebrar-lhes a valentia; consolavam-se com a esperança de ir ter com eles, depois da

> morte, para além das altas montanhas onde todos juntos dançariam e se regozijariam...



He he hua he hua he hua hua[19]

Outra cerimônia, também muito poética, é a que comenta Martius, denominando-a *dança dos puris*. Define ele: "É a queixa de uma flor, que se queria colher da árvore, mas que havia caído em terra". E prossegue:

> A idéia que nos ocorria, diante deste quadro melancólico, era de saudade de um paraíso perdido. Quanto mais se prolongava a dança dos Puris; tanto mais se excitavam eles, e tanto mais alto elevavam suas vozes. Depois passaram de uma toada para outra e a dança tomou feição inteiramente diversa. As mulheres remexiam os quadris fortemente, ora para frente, ora para trás, e os homens davam umbigadas; incitados pela música, pulavam fora da fila, saudar desse modo os assistentes.[20]

Representações tais não podem deixar de ser cênicas e somente não serão teatro se nos ativermos apenas à concepção teatral que foi legada ao Ocidente pelos gregos.

Imaginemos a necessidade de comunicação numa *Babel* de algumas centenas de línguas indígenas, além das que falavam os colonizadores (português, francês, espanhol, alemão, latim e grego). Justifica-se, então, o desenvolver-se de uma linguagem gestual, uma mímica de expressão muito ampla, considerando o universo semântico/cultural de tantos falantes. Os *pidgins* se desenvolviam como nos fazem lembrar os textos plurilíngües do teatro medieval da Península Ibérica: *A comédia soldadesca; Comédia Seraphica; Comédia tinellaria; Auto da fama; Auto de d. Luís e dos turcos; Auto dos enanos; Farsa del Sacramento, lhamada de los lenguages; Entremés de las esferas.*

Fidalgos brancos e negros

A partir de 1535, o país foi dividido em Capitanias Hereditárias, grandes extensões de terra obsequiadas por Sua Majestade aos amigos fidalgos. O aspecto feudal dessa colonização é caracterizado pelo estudioso A. Karavaev:

> Esta administração concentrou gradualmente nas suas mãos [de Portugal] a maior parte das prerrogativas dos proprietários das capitanias. De modo geral, o sistema de colonização conservava muitos traços feudais. Em particular, a terra era cedida no quadro da instituição portuguesa das sesmarias, característica do período do feudalismo avançado.[21]

O feudalismo não se desenvolveu entre nós, porque apenas algumas capitanias atenderam aos objetivos pelos quais foram criadas: defesa militar contra outros invasores europeus, povoamento e produtividade da terra. Em 1549, já a coroa portuguesa opta pela administração centralizada dos governos gerais.

Evidentemente, o Brasil nasceu na transição do feudalismo para o capitalismo. Portugal e Espanha eram países feudais, embora com a peculiaridade de deter certo capital que, pela sua natureza, não vem-se incorporar à economia desses países, mas emigra para outras áreas. Diz Nelson Werneck Sodré:

> A confusão entre capital comercial e capital como funciona no modo capitalista de produção induziu alguns intérpretes da história brasileira à conclusão de que a empresa da colonização teria assumido, aqui, traços capitalistas, uma espécie de capitalismo diferente das normas clássicas, o capitalismo colonial. Carece de fundamento tal conclusão.[22]

A escravidão negra e indígena, proveniente do cultivo da cana, cujo açúcar iria abastecer os grandes centro externos; o pastoreio, cujo couro é matéria-prima de grande consumo; o mercado do ouro e o grande desenvolvimento econômico dos séculos XVII e XVIII no Brasil são os esteios do feudalismo ibérico.

Além dos negros trazidos de Portugal, a importação de africanos cresceu, aqui, de maneira assustadora. Os escravos passaram a ser elementos primordiais — verdadeiras máquinas — para o desenvolvimento da economia brasileira. Sua atividade registrava-se dos serviços domésticos aos artesanais e aos de engenho. Da mesma maneira, não se poupavam as oportunidades de transformá-los em sacos de pancadas, autênticos "esparros", destinados a desrecalcar as iras daqueles a quem serviam. Não é de estranhar: mais valia, ao branco, perder um negro "desobediente" — tão baixo era seu custo. Substituir um negro por outro não onerava o senhor: a produção excedia em muito o preço do bem de capital.

Recife e Salvador eram os maiores centros receptores de negros nos séculos XVI e XVII, sendo superados pelo Rio de Janeiro, no Século XVIII. Eram bantos: os angolas, os cabindas; sudaneses: os iorubas, geges, hauçás e minas; malés, de idiomas árabes.

Assim, dominados social e culturalmente, entraram para nossa sociedade. E permanecem nela sob o ainda vigente e mal disfarçado preconceito racial.

Quilombos: as lutas de libertação

E de tanto o negro servir ao branco, acabou por descobrir como servir a si próprio. Os legisladores da Monarquia definiam como quilombo a reunião de mais de seis escravos que escapassem ao serviço do senhor e fossem viver juntos, cunhando suas próprias moedas e leis.

Eram centenas de quilombos em todo o Brasil e o primeiro foi baiano, datando de 1575. O mais famoso de todos foi Palmares, quase uma nação. Perturbou a ordem e a economia escravagistas, desestabilizou o Império. Assim informa Rocha Pombo: "ocupava vasta zona de florestas, quase paralela ao litoral e à distância de 20 ou 30 léguas da costa, entre o São Francisco e o Cabo de Santo Agostinho".[23]

Os milhares de ex-escravos soberanamente comerciavam e organizavam suas defesas, reagindo aos ataques de portugueses, espanhóis e holandeses. A volta do domínio português recrudesceu a repressão com o envio de cerca de trinta expedições, sem que nenhuma alcançasse vitória, até que Domingos Jorge Velho, dirigindo experientes sertanistas (auxiliados por brancos e índios), conseguiu, em 1694, destruir gerações que se haviam empenhado num projeto de libertação. Projeto que se pautava pelo estabelecimento de igualdade inter-racial: outros brancos e índios juntaram, aos negros de Palmares, seus desejos de uma vida nova.

No Século XIX, durante quarenta anos de lutas (1809-1849) contra a escravidão, negros (hauçás e nagôs) organizaram uma nova trincheira. Estamos em plena vigência das sociedades secretas e a Ogboni era organizada por gente ioruba que recrutava e conscientizava negros para a luta contra a servidão. Assim permaneceram, em motins e rebeliões latentes, até que, a partir de 1813, iniciaram-se as investidas da repressão governamental.

A semente, entretanto, deixou frutos em várias regiões: Recôncavo, Itapuã, Santo Amaro de Pitanga, Santo Amaro-São Francisco do Conde, Arraial de Santa Bárbara, Itaparica-Boa Vista, São Mateus, Cachoeira, Pirajá, Ilhéus-Engenho Santana, Cotegipe, Salvador e São José dos Queimados.

As idéias libertárias dos negros penetraram, no Século XVIII, no teatro brasileiro, através do personagem Cazuza (ou Cazumba), que se orgulha de ter participado da libertação de Pernambuco, ao lado do também preto Henrique Dias:

> CAZUMBA
> Arto lá, basta de zombaria:
> (*Levanta-se enfadado.*)
> Minha cor é a cor de Henrique Dia,
> Que sarva os Fernambuco;
> Não brinca, que os venta te maxuco.
>
> (Caldas Barbosa, *A Vingança da cigana*)

Em 1821, inspirado na Revolta Constitucionalista do Porto (24/8/1820), o Brasil vivenciou a Revolta de Escravos Constitucionalistas de Argoim, ou das Lavras, ou do Fanado. Liderada por um rico, orgulhoso e prestigioso negro dono de terras e de veios, Argoim, esses revolucionários ostentavam distintivos nas roupas, bandeiras e falavam em igualdade de direitos. De sua proclamação, constatava:

> Em Portugal proclamou a Constituição que nos iguala aos brancos: esta mesma Constituição jurou-se aqui no Brasil. *Morte ou Constituição* decretemos contra os pretos e brancos: morte aos que nos oprimiram — pretos miseráveis! Vede a nossa escravidão: já sois livres. No campo da honra derramai a última gota de sangue pela Constituição que fizeram os nossos irmãos em Portugal.[24]

No hábito de ser surrados, bateram; no de sofrer mortes, mataram até os negros que não aderiram ao movimento e não compartilhavam as suas idéias. Muitos negros foram mortos na Serra das Esmeraldas, na Estrada da Cruz Chapada, nos campos de Água Suja. Reuniram cerca de quinze mil homens em Ouro Preto, cinco mil em São João do Morro, além da adesão de dois regimentos da Cavalaria Auxiliar de Serro Frio.

As artes negras: vissungos, loas e multas

Como vimos anteriormente, a presença dos negros já se fazia notar em Portugal no teatro dos séculos XV e XVI e tivemos informação da presença de negros nalgumas expedições colonizadoras. E não há dúvida que foram a indústria da cana e as atividades da mineração que mais contribuíram para o aumento da população negra no Brasil.

Melo Morais Filho chama atenção para a dança dos *cucumbis*:

> Na primitiva, esses bandos, constituídos por escravos d'África, eram numerosíssimos, sendo suas cantigas bárbaras unicamente na linguagem de suas terras natalícias [...] E a dança dos *Cucumbis* ressoou estrepitosamente nas florestas, ao tinir das correntes dos cepos e dos gemidos nas senzalas, ao som de açoute nas surras da escada e do soluço da mãe escrava a quem tiravam para sempre dos braços o filhinho nu e misérrimo.[25]

O cruzamento de culturas fez viver e reviver esse teatro, num conjunto de expressões reproduzido tanto nas teatralizações populares como nas produções eruditas, conforme verificaremos mais adiante, nos autos dos jesuítas. É o que Roland Barthes definiu como uma teatralidade:

> Qu'est-ce que c'est la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'edifie sur la scène a partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.[26]

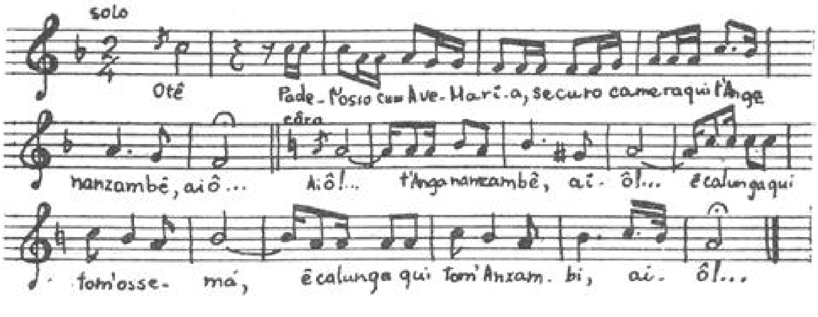
Conforme já vimos, um instinto pré-estético de teatralidade, próprio do ser humano, teria transmitido de geração a geração experiências da caça, da pesca, processo hoje detectado através dos chamados cantos de trabalho, danças etc.

No Brasil, um livro interessante, *O Negro e o garimpo em Minas Gerais*, de Aires da Matta Machado[27], registrou cantigas e danças da mineração dos diamantes; daí, são dele os textos que reproduzimos a seguir, verdadeira contribuição da cultura negra ao nosso teatro. São os cantos de trabalho, ainda hoje chamados *vissungos*, que significa "fundamentos"; e as cerimônias religiosas chamadas *canjerê*, que significa "feitiço" e às vezes é usado como "macumba". Alguns fundamentos são denominados *multa*, em que se exige algo de uma pessoa para depois cantar.

Alguns vissungos têm *boiado*, que é o solo, sem acompanhamento, e o *dobrado*, que é o coro.

VISSUNGOS

I.

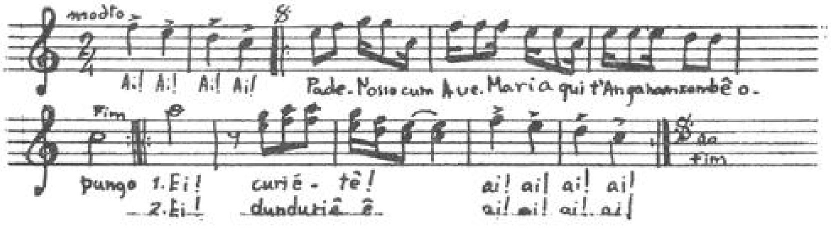

solo
Otê
Pade-Nosso cum Ave-Mari-a, securo cameraqui t'Ange
nanzambê, aiô...
côro
Aiô!... t'Anganamzambê, ai-ô!... ê calunga qui
tom'osse-má, ê calunga qui tom'Anzam-bi, ai-ô!...

SOLO
Otê! Pade-Nosso com Ave-Maria, securo camera qui t'Aanganzambê, aiô...

CORO
Aiô!...T'Angananzambê, aiô!...
Aiô!...T'Angananzambê, aiô!...
É calunga qui tom'ossemá,
ê calunga qui tom'Anzambi, aiô!...

[Argumento: Negro pede a Deus e a Nossa Senhora para que abençoem o trabalho e a comida.]

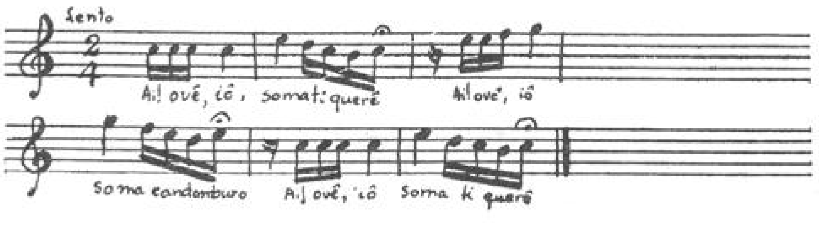
II


modto
Ai! Ai! Ai! Ai!
Pade-Nosso cum Ave-Maria qui t'Anganamzambê o-
Fim
pungo 1. Ei! curiê - tê! ai! ai! ai! ai!
2. Ei! dunduriê ê ai! ai! ai! ai!
ao fim

Ai! ai! ai! ai!
Pade-Nosso cum Ave-Maria,
qui tá Angananzambê-opungo.
Ei! curietê!
Ai! ai! ai! ai!
Pade-Nosso cum Ave-Maria
qui tá Angananzambê-opungo
Ei! dunduriê ê

CANTIGAS DE MULTA

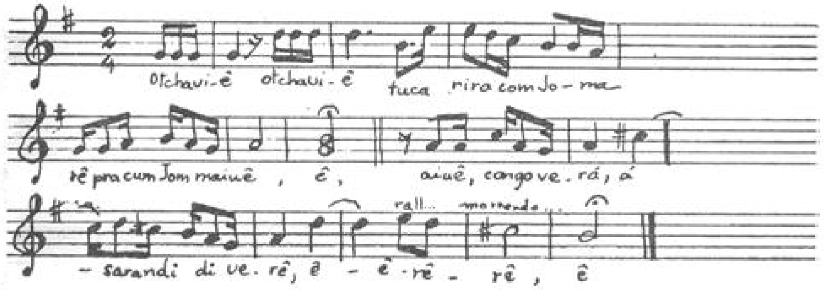
I


Lento
Ai! ovê, iô, soma ti querê
Ai! ovê, iô
Soma candomburo
Ai! ovê, iô
Soma ki querê

Ai! ovê, iô
soma ti querê
Ai! ovê, iô

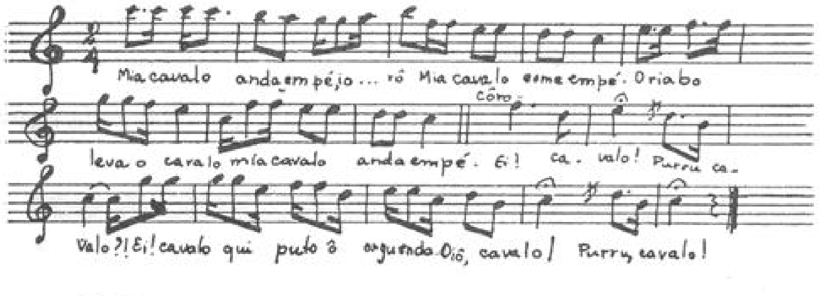
soma candamburo!
Ai! ovê, iô
soma ti querê
[Argumento: comparam o Senhor com o galo (=candamburo)]

II


Otchavi-ê otchavi-ê tuca rira com Jo-ma-
rê pra cum Jom maiuê, ê, aiuê, congo ve-rá, á
-sarandi di ve-rê, ê - ê-rê - rê, ê
rall... morrendo...

Otchaviê otchaviê
tuca rira com jomarê
pra cum jom maiuê, ê
aiuê, congo verá, á
sarandi di verê,
ê...êrerê, ê.
[Obrigam o visitante a pagar a multa]

CANTIGAS DE CAMINHO
1) O CAVALO NEGRO

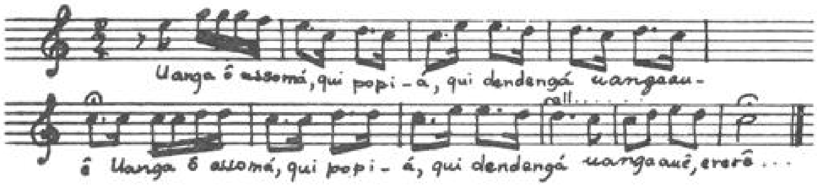

Mia cavalo anda em péjo... rô Mia cavalo come em pé. O riabo
leva o cavalo mia cavalo anda em pé. Ei! ca-valo! Purru ca-
Côro
valo?! Ei! cavalo qui puto ô orguendo. Oiô, cavalo! Purru, cavalo!

SOLO
Mia cavalo anda em pé, iôrô
Mia cavalo come em pé.
O riabo leva o cavalo

Mia cavalo anda em pé
[O negro diz que o cavalo é bom]

CORO
Ei! cavalo!
Purru, cavalo?!
Ei, cavalo qui puto ô nguenda.
Oiô, cavalo!
Purru, cavalo!
[incita o cavalo a andar mais depressa]

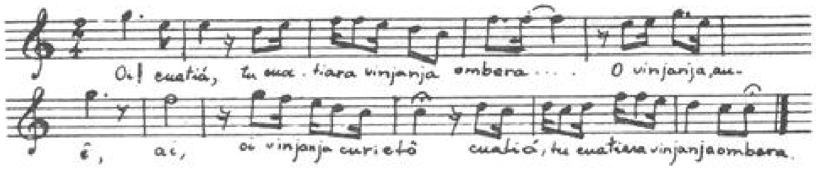
2) NEGRO ENFEITIÇADO


Uanga ô assomá, qui popi - á, qui dendengá uangaau-
rall. . . . . .
ê Uanga ô assomá, qui popi - á, qui dendengá uangaauê, ererê . . .

Uanga ô assomá,
qui opiá
qui dendengá
Uanga ô assomá,
qui popiá
qui dendengá
Uanga auê, ererê...

[Argumento: o trabalhador se queixa de estar enfeitiçado e
não poder trabalhar]

Os cantores enfeitiçavam os rivais, tirando-lhe a voz. Para isto entoavam melopéias prostrados no chão, com a boca colada na terra.


Oi! cuatiá, tu cua . tiara vinjanja ombera . . . . O vinjanja, au-
ê, ai, oi vinjanja curietô cuatiá, tu cuatiara vinjanja ombera.

Oi! cuatiá
tu cuatiara vinjanja ombera.
O Vinjanja, auê, ai, oi,
oi, vinjanja curietô
cuatiá
tu cuatira vinjante ombrera.

[Argumento: Mulher, sacode as nádegas, que a chuva está para cair.]

TEATRO BARROCO

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval.
(Oswald de Andrade, *Manifesto antropófago*)

A partir de 1530, iniciou Martim Afonso de Sousa a colonização do Brasil. A respeito da produção cultural de índios e negros, já tivemos uma pequena amostra. Quanto aos colonos que aqui aportavam, as informações são sempre as mesmas: gente de todas as camadas sociais, criminosos ricos e pobres, cultos e analfabetos, criminosos de heresia, de traição, de sodomia, de moeda falsa e outros, que nem mais sabemos, acoitavam-se aqui. Como disse Ronald de Carvalho:

> O Brasil era para tal gente apenas um ponto de referência passageiro, nunca um assentamento permanente. As coisas estavam aqui, mas as idéias, os planos de família, os desejos de felicidade e os projetos de fortuna estavam em Portugal. [...][28]

E de tal forma esta mentalidade se amplia, que na própria literatura portuguesa do Século XIX, o teatro e a novela, principalmente, passam a satirizar-lhes os costumes e o tipo brasileiro (entendido como o português que retornava do Brasil).

Mas não se tratava apenas de dirigir a massa de colonos imigrados, muito embora grande perigo aí residisse: alguns deles pensavam diferentemente dos interesses portugueses. Vinham a serviço de outros países e professavam crenças religiosas consideradas proibidas. Além disso, pretendiam destinar um quinhão desta terra a seus protetores. Isto, evidentemente, preocupava os portugueses: não se podia esperar a defesa da terra exclusivamente da força dos capitães-mores. Era preciso alguma cautela com o espírito, logo, importante se fazia solicitar a ajuda dos jesuítas. E assim, de início, vieram: a primeira missão, chefiada por Manuel da Nóbrega, em 1549; a segunda, com o segundo governador-geral, em 1553... Nesta última, veio José de Anchieta, o nosso primeiro dramaturgo.

Deus e o Diabo na terra do sol: o teatro jesuítico

José de Anchieta nasceu em São Cristóvão de La Laguna, capital de Tenerife, nas Canárias, em 19 de março de 1534 e faleceu na Aldeia de Reritiba (atual Anchieta), Espírito Santo, em 9 de junho de 1597. Em 1551, ingressou na Companhia de Jesus, em Coimbra. Veio para o Brasil na expedição chefiada por Padre Luís da Grã e no ano seguinte ao de sua chegada auxiliou o Padre Manuel da Nóbrega na fundação do Colégio de São Paulo, em São Vicente. Fez aí profissão solene, a 8 de abril de 1577. Foi Superior das Casas de São Vicente, de São Paulo, Provincial da Bahia em 1578. Participou ativamente na expulsão dos franceses do Rio de Janeiro ao lado de Mem de Sá. Junto com o Padre Manuel da Nóbrega esteve refém dos tamoios em Iperoig. Deixou o cargo de provincial em 1585, voltando ao Rio de Janeiro em 1586. Depois foi para o Espírito Santo, onde aguardou a morte, já muito doente que estava.

É comum aos estudiosos de Anchieta atribuir-lhe a autoria de nove obras. O erro foi mais difundido a partir da belíssima edição preparada por Maria de Lourdes Paula Martins, o primeiro trabalho sério sobre a obra de Anchieta, realizado a partir dos manuscritos. Mas ela, diz o P. Armando Cardoso S. J.:

> entre as nove, contou como auto os *Mistérios do Rosário*, que de fato não o são. E deixou de contar os dois *Recebimentos de P. Marcos da Costa e do Administrador P. Bartolomeu Simões Pereira*, o *Diálogo de Pedro Dias* e o *Fragmento de S. Sebastião*.[29]

Neste caso, o Teatro Completo de Anchieta, até que novos textos apareçam, passa a conter os seguintes autos:

1) *Na festa do Natal ou Pregação universal;*
2) *Na festa de São Lourenço;*

3) *Excerpto do auto de São Sebastião*;
4) *Diálogo do P. Pero Dias Mártir*;
5) *Na aldeia de Guaraparim*;
6) *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Marçal Beliarte*;
7) *Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba;*
8) *Recebimento do Padre Marcos da Costa;*
9) *Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das ONZE MIL VIRGENS ou Auto de Santa Úrsula;*
10) *Na vila de Vitória ou de São Maurício;*
11) *Na visitação de Santa Isabel;*
12) *Recebimento do P. Bartolomeu Simões Pereira.*

O teatro de Anchieta enquadra-se perfeitamente na estrutura dos autos vicentinos: tem não-somente a estrutura métrica em redondilha e, às vezes, arte maior, assim como as estrofes são distribuídas em quintilhas e décimas. Por outro lado, o auto está sempre dividido em partes ou atos (o auto — aito ou ato — era, no teatro vicentino, também dividido em partes). O que torna o teatro de Anchieta mais inovador é a sua mobilidade. Explicamos: as partes dos autos ou atos, além de serem independentes como os dos cordéis portugueses, são móveis, podem ser aproveitados em outros espetáculos. Do cordel, possui, também, o engajamento político e uma técnica de distanciamento de fazer inveja a Brecht ou Piscator. Um exame feito ao ato III da *Pregação universal*, em que se dá um desfile de doze pecadores brancos arrependidos dos atos que praticaram, sugere-nos uma visão dos portugueses, moradores desta terra em que tudo se adquiria à força; em que a Lei só era obedecida quando interessasse, ou diante de um problema que afligia a qualquer ser humano no Século XVI: o inferno. Roubou, amancebou, prevaricou, traiu, vai para o inferno. Mas Anchieta traz a salvação para os que a quiserem: uma confissão pública em que todos assumirão a sua culpa e dela se arrependerão. Vejamos que, além do conteúdo religioso, os aspectos dramático e cenográfico são da maior relevância na cena: o drama da consciência e o cenário vivo do encontro de todos em uma fila ou círculo, numa atormentada e terrível expressão de renúncia. Segundo a tradição, este auto encontrava-se perdido e apenas as duas primeiras estrofes nos restavam. O P. Armando Cardoso S. J. o reconstituiu, em sua jamais bastante louvada edição:

> Embora dispersas as diversas partes no caderno de Anchieta, pode-se reconstituir com verossimilhança, tomando como parte portuguesa a dupla composição do Pelote Domingueiro, que serve otimamente de prólogo ou introdução (ato I) e epílogo ou despedida (ato V). O III Ato, o desfile de pecadores públicos, do qual nos restam apenas duas estrofes conservadas pelo historiador, de dez ou doze que deveriam ser, pode-se suprir, a modo de sugestão prática, e com estrofes inspiradas no próprio Anchieta, tiradas da poesia "Desditado Pecador". Não é preciso dizer que o Ato II é o diálogo tupi que nos ficou em autógrafo anchietano [...] O IV Ato foi-nos conservado inteiro no caderno de Anchieta logo depois do diálogo tupi [...][30]

O espetáculo medieval e as alegorias anchietanas

Perfeita a reconstituição, ou melhor, a montagem do espetáculo. *O pelote domingueiro*[31] é uma velha canção portuguesa que Anchieta aproveita para sugerir uma alegoria da história do pecado: o moleiro representando Adão; sua mulher: Eva; o pelote: a graça divina; o ladrão: o demônio; e o neto que lhe vai restituir a graça: Jesus.

No ato II, outra alegoria: Aimbirê e Guaixará, os dois líderes tamoios, sendo aliados dos franceses, inimigos dos jesuítas, representam, então, os diabos. Vimos ser este o primeiro auto escrito por Anchieta e se neste segundo ato aparece o elemento nativo representando o diabo, é que Anchieta está exatamente com a feição do inimigo, apresentando o combate aos costumes: beber cauim, exercer a magia, dançar, viver em concubinato. Costumes estes incentivados aos portugueses pelo contato com os índios e que Anchieta pretendia combater. Para o indígena, nada significava ser Deus ou Diabo. Gândavo mesmo nos mostrou, páginas atrás, que eles não tinham "Deus nem Rei nem Lei", muito menos Diabo. Ora, a dança; as cores (especialmente o vermelho); o estranho da figura do diabo com chifres e rabo; o ritmo; o canto fascinavam os índios, que, também já vimos, tinham nestas manifestações o único meio de se libertar das aflições, do tormento que o próprio cotidiano lhes levava. Daí a alegoria do diabo funcionar, ao contrário, como motivação, incitação psicológica, magia e não como elemento de repressão, o que acontecia com os portugueses, para quem a idéia de diabo era aterradora. Por outro lado, a alegoria é um componente importante na estética do drama jesuítico, conforme assinala Walter Benjamin:

> O conhecimento filosófico da alegoria, e especialmente a dialética da sua forma-limite, é o único pano de fundo contra o qual a imagem do drama barroco pode destacar-se com cores vivas e belas, se for lícito dizê-lo único não desfigurado pela cor cinzenta de nenhum retoque. No coro e no interlúdio do drama a estrutura alegórica emerge com tanta clareza que não pode ter passado de todo despercebida aos observadores.[32]

Neste caso, é muito importante que se verifique as duas vertentes significativas que as alegorias do primeiro e do segundo atos sugerem aos portugueses: uma reconciliação com a religião, com a tradição através do canto; e aos índios, uma identificação com ritmos e cores e um convite ao novo e ao fantástico, conforme se nota nestas estrofes do *Pelote domingueiro*:

Já furtaram ao moleiro
o pelote domingueiro.

Se lho furtaram ou não,
bem nos pesa a nós com isso!
Perdeu-se com muito viço
o pobre moleiro Adão.
Lucifer, um mau ladrão
lhe roubou todo o dinheiro
co'o pelote domingueiro.

Sem ter dele compaixão,
lhe furtaram o pelote.
Dês que o viram sem capote,
não curaram dele, não.
Chora agora com razão
o coitado do moleiro,
sem pelote domingueiro.

Ele, deram-lho de graça,
porque Graça se chamava,
e com ele passeava
mui galante pela praça,
Mas furtaram-lhe (aramaça!)
ao pobre do moleiro
o pelote domingueiro.

Era homem muito honrado,
quando logo lho vestiram.
Mas depois que lho despiram,
ficou vil e desprezado.
Ó que seda e que brocado
perdeste, pobre moleiro
em perder teu domingueiro!

Se quiseras moer trigo
do divino mandamento,

dentro em teu entendimento,
não passaras tal perigo.
Pois quiseste ser amigo
de ladrão tão sorrateiro,
andarás sem domingueiro.

Mui formoso trigo tinha,
que era a humana natureza,
mas moeu-o tão depressa,
que fez muito má farinha,
e por isso tão azinha,
apanharam ao moleiro
o pelote domingueiro.

A canção do moleiro, que podia permitir até a participação do público cantando e dançando (supomos), vai iniciar (Ato I) e concluir (Ato V) o espetáculo reconstituído pelo P. Armando Cardoso. Verifiquemos, entretanto: diferentemente do primeiro ato, que totaliza palco e platéia, o segundo ato não permite opção, pois se desenvolve no palco e já se constitui num diálogo didático e distanciado. Observe-se o discurso dos diabos: mesmo pronunciando-se contrário à tese da Igreja, obedece ao desejo anchietano de propagá-la.

Ato II: Entram dois diabos (Guaixará e Aimbirê) que querem destruir a aldeia com pecados, aos quais resiste o Anjo da Guarda, que os expulsa.

Aim.: É bem difícil a alguém
tentá-los: o seu guardião
amedronta-me...
Gua.: Pois quem?
Aim.: Um espírito do bem,
inimigo que me dão.

Gua.: O malvado fugirá
logo, logo que me vir.
Aim.: Não creio: vencer-te-á!
Gua.: Em mim confia, olha cá:
de medo ele há de fugir!

Quem há no mundo como eu,
que ao próprio Deus desafia?
Aim.: Por isso Deus te abateu
e no inferno te meteu
que te abrasa noite e dia

Gua : Vai e faze o pecador
em nossos laços tombar.

Aim.: Jabái xébo saánga.
Serekoára jabaeté
xe mondyia.
Gua.: Abápa e?
Karaibebé poránga,
xe amotareymbára ñe.

Gua.: Osyi ñe moxy kori
xe repiáka rupi béne.
Aim.: Namoángi. Nde moaujéne.
Ejerobiaté xe ri!
Amondyi korí nonéne!

Abatépe oiko, xe já,
Tupã tiruã momburuábo?
Aim.: Ndeiteé Tupã nde peábo,
aepuéripe tatá
aujérama nde rapiábo.

Gua.: Ekoãi moxy mboá
jandé jusána pupé!

Caia logo seu vigor
e deixando ao Criador
venha a nós se confiar

Eu hoje te vou deixar
aprisionar tais borregos
im.: Onde a ordem me mandar
irei; pois, em meu pensar,
sempre quis esses empregos.

Eu, mau amigo, na taba
os escravos vou prender,
sem pacto algum me reter.
Despejarei a igaçaba,
cauinar é meu prazer.

Iánga toá taujé.
Omoñangára rejá,
robiá jandé resé.

Tasó korí nde rejápe
miasúba pysyka pa.
Aim.: Je, tasóne, xe mondoápe
Memé tixé, xe pyápe,
emonã teko potá...

Xe, rapixára angaipába,
miasúba xe pokuá,
sesé ñe ajekotya...
Taipobú, korí, igasába.
Xe potába kaue ra!

(Fala o Anjo com Guaixará)

nj. : Quem és tu?
ua. : Guaixará, o cauçu
sou o grande boicininga
o jaguá da caatinga
eu sou o andirá-guaçu
canibal demo que vinga.

nj. : E ele, é?
im. : Eu, grão tamoio Aimberê
Sou jibóia sou sokó
Sucuri taguató,
demônio-luz, mas sem fé
tamanduá atirabebó

nj. : Aqui na minha mansão
que buscais por essa via?
ua. : Amamos escravaria!
Queremos-lhe a sujeição
é toda a nossa porfia

Anj. : Abápe nde?
Gua. : Guaixará kaguára, ixe
mboitiningusú, jaguára
moruára moroapyára
andirá-guasu bebé
añánga morapitiára.

Anj. : Aé pikó?
Xe jibóia, xe sokó,
Aim. : Xe tamuiusú Aimberê
Sukurijú, taguató
tamanduá aty rabebó
xe añanga moropé!

Mbaetépe pesekå
ko xe rekoába pupé?
Gua. : Miausúba rausúpa ñe
oré rapiára sausúbi.
oré putupá sesé

Este segundo ato segue um tema bastante usado no teatro de cordel: o da perseguição do diabo e da proteção e guarda que o anjo oferece às almas deste mundo. Não devemos deixar de relembrar as peripécias do anjo e dos diabos para ganharem a alma, no *Auto da Alma*, de Gil Vicente.

Ainda do ponto de vista da cena, o espetáculo anchietano aproxima-se do teatro primitivo, que dificilmente se realiza em sua totalidade em ambientes fechados. Às vezes sai do adro da igreja para a rua (como uma procissão) ou, à semelhança do moderno teatro de rua, faz sua pregação na praça pública.

O terceiro ato tem uma estrutura bem brechtiana. Trata-se do desfile de doze pecadores brancos:

> *(declamando cada qual a sua décima)*
>
> Vêm presos numa longa corda, puxada à frente por Guaixará e segura atrás por Aimbirê: quando todos acabaram recitando, cai-lhes o laço por terra e ficam livres, com fúria dos diabos que fogem.

Não sabemos se estas rubricas são dos cadernos de Anchieta ou se foram introduzidas pelo excelente editor. Se, pelo menos, contássemos com uns colchetes indicativos dos textos introduzidos, como, aliás, recomenda a Ecdótica... Bem. Mas o fato é que chamávamos atenção para o aspecto épico ou didático do texto, quando põe, realisticamente, em cena, moradores do Brasil — brasileiros quinhentistas — em fila, cada qual a arrepender-se dos atos que praticou contra uma ética da qual se encontravam há muito afastados: viviam numa terra em que tais leis não tinham a menor relevância. Estes velhos ensinamentos, provavelmente, atormentaram bastante a cabeça dos atores/personagens. Já estavam eles acostumados à liberdade das selvas e à razão do mais forte, especialmente os que, como Francisco Dias, viam que "a viagem está acabada", quer dizer, adiantados em anos e pecados... Estes problemas não atingem os personagens índios.

(1º Francisco Dias)
A viagem está acabada,
a nau se vai alagando,
e desta vida, em que ando,
por tantas causas erradas,
meus dias já não são nada;
pois peco por tantas vias,
triste de Francisco Dias!
não lhe sinto salvação,
se vós, Mãe da Conceição,
não pagais as avarias.

(2º Pedro Guedes)
Virgem pura, sou quem vedes,
diante de vós me venho.
Tirai, vos peço, estas redes
a este pobre Pedro Guedes
e quantos pecados tenho.
Acho-me tão enredado,
que hei medo da perdição.
Quero deixar o pecado
e ser devoto casado
na Vila da Conceição
[...]

(5º Paulo Leixões)
A força sem o cordel
não a temem os varões,
nem espanta os corações
o cárcer mesmo cruel,
se faltam chave e prisões.
Eu porém, Paulo Leixões,
Virgem Senhora, a vós brado
pois faço sempre o cadeado
do inferno e seus grilhões,
com a corda do pecado.
(vv. 38-48)

(6º Antão Vilhena)
Eu mesmo, por meu querer,
Ao pecado me entreguei;
com ele minha alma atei,
sem nunca amar e temer
a Deus contra quem pequei.
Virgem Mãe do eterno Rei,
acalmai Antão Vilhena!
Pois estou cheio de pena
que eu, vilão, me procurei
com culpa que me condena.

Considerando tratar-se o quarto ato do primeiro texto de teatro infantil (ou teatro feito por crianças) escrito no Brasil (Gil Vicente também o fizera em Portugal, inserindo um texto de teatro de crianças na *Comédia de Rubena*), transcrevemo-lo parcialmente, chamando atenção para as estrofes bilíngües. É uma representação do nascimento de Cristo e a visita dos Reis Magos:

ATO IV: DANÇA (DE DOZE MENINOS)

[...]

4º	4º (em espanhol)
Os três Reis neste seu dia,	Los Reyes, en este dia,
vos trouxeram muitos dões.	os trajeron muchos dones.
Eu venho, com alegria,	Yo vengo, con alegria,
Senhora Santa Maria,	Señora Santa Maria,
a pedir muitos perdões.	a pedir muchos perdones.
5º	5º (em tupi)
Cá estou à vossa frente,	Ko ajú, nde robaké,
em vós confiante, enfim,	nde resé guijerobiá.
Vinde, ó meu Senhor clemente!	Ejori, xe jarigué!
Oh! amai-me intimamente	Taxerausúba jepé,
e apoderai-vos de mim!	nde mbaéramo xe ra!
[...]	[...]
7º	7º (em tupi)
Eu detesto o mau caminho	Aroyrõ tekopoxy,
e desejo vossa lei.	nde rekó potakatuábo.
Vinde e nela vós me erguei,	Jorí! Nde rekó rupí
vós que sois meu Senhorzinho:	xe moingóbo, xe Jari,
e meus vícios matarei.	xe rekopoxy jukábo.
8º	8º (em espanhol)
Ó Mãe do Senhor Jesus,	Madre del Señor Jesus,
pois vos falo em outro tom,	pues vos hablo en castellano,
e nas vossas mãos me pus,	teneme de vuestra mano,
dai-me ver a vossa luz	para que vea vuestra luz
nesse reino todo bom.	en el reino soberano.

O último ato da *Pregação universal* retoma o texto do *Pelote domingueiro*. Ao lado do presépio, o editor muito claramente o classifica como auto de Natal. O moleiro Adão recebe de volta o pelote (a graça divina):

> Já tornaram ao moleiro
> o pelote domingueiro.
>
> O diabo lhe furtou
> o pelote por enganos.
> Mas, depois de muitos anos,
> um seu neto lho tornou;
> por isso carne tomou
> duma filha do moleiro,
> por pelote domingueiro.

O final é apoteótico:

> Viva o segundo Adão,
> que Jesus por nome tem!
> Viva Jesus, nosso bem!
> Jesus, nosso capitão!
> Hoje, na circuncisão,
> se tornou Jesus moleiro
> por tornar o domingueiro!

Os autos *Na festa de São Lourenço* e o de *São Sebastião* foram escritos em homenagem à cidade do Rio de Janeiro através de seus padroeiros. No primeiro deles, o ato inicial é uma cena cantada em que se descreve o martírio de São Lourenço, do qual transcreveremos as três estrofes abaixo:

ATO I: ESTA QUAL SE CANTOU, ESTANDO SÃO LOURENÇO NAS GRELHAS

Por Jesus, meu salvador,	Por Iesú, mi salvador,
morto por minha maldade,	que muere por mis mancillas,
asso-me sobre esta grade,	me aso en estas parrillas,
com fogo do seu amor.	con fuego de su amor.
Bom Jesus, quando te vejo,	Buen Iesú, cuando te veo
em a cruz, por mim chagado,	en la cruz, por mi llagado,
eu, por ti, vivo queimado,	yo, por ti, vivo quemado,
mil vezes morrer desejo.	mil veces morir deseo.
Pois teu sangue redentor	Pues tu sangre redentor
Lavou-me toda maldade,	lavó todas mis mancillas,
que eu arda sobre esta grade,	arda yo en estas parrillas,
com fogo do teu amor!	con fuego de tu amor.

O Padre Armando Cardoso S. J. assim descreve o auto:

> Resolveu-se levar à cena para o dia 10 de agosto a *Pregação Universal*. O dramaturgo adaptou-a ao novo cenário, não a reproduziu simplesmente: criou uma nova introdução, o martírio de São Lourenço; enriqueceu o diálogo tupi com novos personagens, outros diabos e outros protetores da

> aldeia, São Sebastião e São Lourenço; acrescentou um desenvolvimento original ao diálogo tupi com dois personagens novos, os imperadores Décio e Valeriano, os castigados carrascos de São Lourenço. Para conclusão moral, entretece dois belos sermões do Amor e Temor de Deus, uma nova dança antes da Despedida, para pleito e regozijo da assistência que ganhava o jubiléu.[33]

Importante é verificar que os habitantes, em especial os índios, pouco se incomodavam com o que tivesse acontecido a Décio e Valeriano, ou a imperadores e censores romanos. Que índio, ou melhor, quais, entre os moradores da vila, saberiam o que importava para a história ser imperador romano? A grande motivação do espetáculo estava, pois, no martírio dos santos. Mas o porquê do martírio não dizia absolutamente nada. O tormento de ter sido queimado, assado ou flechado transmitia a todos um grande sofrimento, mas, como saber que significado isto teria para os índios e demais moradores da vila? Teria Anchieta pretendido aproveitar elementos da cultura indígena (carne humana queimada e uso das flechas) como efeito cômico? Note-se que os apelos barroco e indígena, neste caso, assemelham-se.

Os dois textos são muito parecidos e no caderno de Anchieta aparece apenas uma pequena parte do auto, que é assim descrito pelo benemérito editor:

> [...] Nesse teatro ao ar livre se desenrolou, à maneira do Auto de São Lourenço, como I Ato, o martírio do Santo: "Foi asseteado um moço, atado a um pau: causou este espetáculo muitas lágrimas de devoção..." [...] O II Ato foi naturalmente a costumeira cena dos diabos, tão apreciada pelos índios, que não podia faltar nos autos maiores. O III Ato foi "um devoto diálogo do martírio do Santo, com coros e diversas figuras ricamente vestidas", [...] talvez a glorificação do mártir e a condenação do imperador pelos diabos como no Auto de São Lourenço. O IV Ato foi o sermão, desta vez em prosa, feito pelo P. Cardim, como ele mesmo o narra, sobre "os milagres e mercês que tinham recebido deste glorioso mártir na tomada deste Rio". (V. Trat., pp. 345-47). Seguiu-se à pregação o beijo da relíquia por todo o povo, continuando-se depois "a procissão e danças até a nossa igreja" (Ato V).[34]

Não podemos nem dispomos de espaço para estudo de todos os outros autos de Anchieta e, portanto, encaminhamos o leitor para a edição do Padre Armando Cardoso S. J., a mais completa até hoje publicada. Não o faremos, entretanto, sem antes chamar atenção para os outros textos de teatro de crianças, onde estas estão sempre tocando, dançando e sobretudo declamando assunto às vezes de alto conteúdo teológico, como o que abaixo transcrevemos, do *Diálogo do P. Pedro Dias Mártir:*

Ato I: Canto ou Récita no Porto,

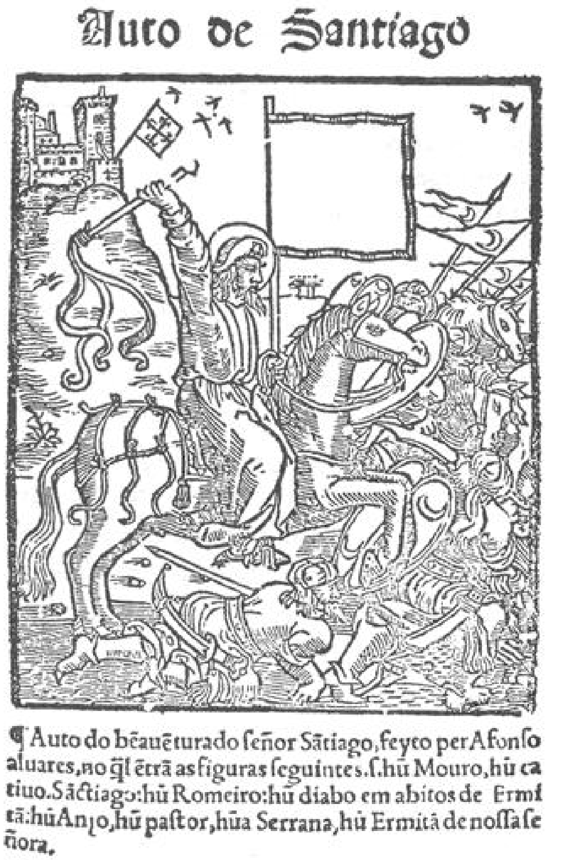
por um ou mais meninos

Se queres firmeza e luz	Si quiere firmeza Y luz
Como o Padre Pero Dias	como el Padre Pero Dias,
segue o Salvador Messias!	sigue al Salvador Mesias.
Pedro Dias pedra é,	Pero Dias piedra fué,
membro da Pedra viva,	miembro de la piedra viva
donde o edifício deriva	en que el edificio estriva
de toda divina fé,	de toda la santa fé,
que os sentidos nos cativa.	que los sentidos cautiva.
Não seja tua alma esquiva	No sea tu alma esquiva
contra a dolorosa cruz,	contra la penosa cruz
abraçada por Jesus,	abrazada de Jesús,
pedra-mármore e luz viva,	piedra mármol y luz viva,
se queres firmeza e luz.	si quieres firmeza y luz.

Somente o ritmo e o canto poderiam fazer gosto a uma criança, índia ou filha de branco ou preto, repetindo tais estrofes. Nenhum entendimento do texto lhe seria possível assimilar, uma vez que aos próprios adultos os temas deveriam oferecer dificuldades. Desta maneira, mais uma vez, verificamos que a catequese de Anchieta encaminhava muito mais para uma atuação artística que propriamente religiosa, muito embora não saibamos fosse esta sua pretensão. O que impressionava crianças, índios, brancos e negros era sobretudo a arte. Argumenta a nosso favor o não sabermos da existência, neste período, de nenhum padre ou beato indígena. O Deus dos textos parece ter tido uma ação muito posterior ou a um prazo muito mais longo que o fato didático e civilizatório, atuação que nos faz, desde o início destas linhas, chamar atenção para o teatro primitivo.

O homem e o espetáculo da terra: o teatro profano; um teatro popular mestiço

Se considerarmos as referências de Cardim, havia mais luxo na Colônia que em Lisboa. Isto por conta das arrobas de açúcar que produzíamos (só em Pernambuco, 66 engenhos atingiam cerca de 200.000 arrobas!). Com o luxo, a arte; daí, talvez, a representação do *Auto de Santiago*, em 25 de julho de 1564, a que o P. Antônio Blasques se refere em carta de 13 de setembro do mesmo ano e o P. Serafim Leite acredita ter sido composto pelos religiosos, conforme se lê em Galante de Sousa[35].Entretanto, parece-nos mais verídico tratar-se do *Auto do bem aventurado Senhor Santiago*, de Afonso Álvares, muito citado em bibliografias do teatro de cordel português[36].


Auto de Santiago

¶ Auto do bẽauẽturado ſeñor Sãtiago, feyto per Afonſo
aluares, no q̃l ẽtrã as figuras ſeguintes.ſ. hũ Mouro, hũ ca
tiuo. Sãctiago: hũ Romeiro: hũ diabo em abitos de Ermi
tã: hũ Anjo, hũ paſtor, hũa Serrana, hũ Ermitã de noſſa ſe
ñora.

Seguem-se as montagens de vários textos teatrais — quase todos não identificados —, escritos ou não pelos jesuítas. Um deles, intitulado *Diálogo*, foi representado em fevereiro de 1573, no Colégio de Olinda e em maio do mesmo ano na Bahia; uma *Égloga pastoril*, representada duas vezes em Olinda por alunos do Colégio; o *Auto do rico avarento e lázaro pobre* (também representado em Olinda durante o encerramento das aulas no ano de 1575); um auto representado no Colégio dos Jesuítas em Pernambuco em 1578; *Auto pastoril* no Espírito Santo em 1583 e, provavelmente, repetido em 1584 com o título de *Diálogo pastoril*; *Diálogo da Ave-Maria*, levado no Espírito Santo em 1584; *História de Assuero*, representado na Bahia em 1589 pelos estudantes do Colégio. Além destes, as montagens dos textos de José de Anchieta: *Pregação universal*, em São Paulo, São Vicente, Rio, Espírito Santo, de 1561 a 1576; *Auto de São Lourenço*, Niterói em 1587; *Auto de São Sebastião*, no Rio de Janeiro em 1584; *Diálogos do P. Pedro Dias*, São Vicente ou Salvador em 1572 ou 1592; *Na aldeia de Guaraparim*, no Espírito Santo; *Ao P. Marçal Beliarte*, no Espírito Santo, 1589; *Na aldeia de Reritiba*, Espírito Santo, 1590; *Ao P. Bartolomeu Simão Pereira*, apresentada aos índios do Espírito Santo em 1591/1592; *Ao P. Marcos Costa*, Espírito Santo, 1596; *Auto das Onze Mil Virgens*, apresentado no Espírito Santo em 1585 ou 1595; *Na vila de Vitória ou Auto de São Maurício*, Vitória, 1559; e *Na visitação de Santa Isabel*, no Espírito Santo, em 1597.

Como vimos, foram os jesuítas os grandes divulgadores culturais do Século XVI no Brasil ou, pelo menos, foram eles os únicos a documentar tais manifestações e, de acordo com as suas concepções, não foram consideradas dignas de registro as manifestações laicas.

Na formação da sociedade brasileira teve grande importância a participação dos jesuítas, que vieram com o primeiro governador-geral. Eles fundaram o primeiro colégio da Companhia de Jesus na Bahia e continuaram a difundir a instrução por Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Vicente, São Paulo. Nestes colégios e sítios onde estiveram, desenvolveram uma atividade cultural escrevendo e montando espetáculos teatrais. Mas, como vimos acima, a atividade laica também teve amplo alcance.

Seguem-se as montagens de vários textos teatrais — quase todos não identificados —, escritos ou não pelos jesuítas. Um deles, intitulado *Diálogo*, foi representado em fevereiro de 1573, no Colégio de Olinda e em maio do mesmo ano na Bahia; uma *Égloga pastoril*, representada duas vezes em Olinda por alunos do Colégio; o *Auto do rico avarento e lázaro pobre* (também representado em Olinda durante o encerramento das aulas no ano de 1575); um auto representado no Colégio dos Jesuítas em Pernambuco em 1578; *Auto pastoril* no Espírito Santo em 1583 e, provavelmente, repetido em 1584 com o título de *Diálogo pastoril*; *Diálogo da Ave-Maria*, levado no Espírito Santo em 1584; *História de Assuero*, representado na Bahia em 1589 pelos estudantes do Colégio. Além destes, as montagens dos textos de José de Anchieta: *Pregação universal*, em São Paulo, São Vicente, Rio, Espírito Santo, de 1561 a 1576; *Auto de São Lourenço*, Niterói em 1587; *Auto de São Sebastião*, no Rio de Janeiro em 1584; *Diálogos do P. Pedro Dias*, São Vicente ou Salvador em 1572 ou 1592; *Na aldeia de Guaraparim*, no Espírito Santo; *Ao P. Marçal Beliarte*, no Espírito Santo, 1589; *Na aldeia de Reritiba*, Espírito Santo, 1590; *Ao P. Bartolomeu Simão Pereira*, apresentada aos índios do Espírito Santo em 1591/1592; *Ao P. Marcos Costa*, Espírito Santo, 1596; *Auto das Onze Mil Virgens*, apresentado no Espírito Santo em 1585 ou 1595; *Na vila de Vitória ou Auto de São Maurício*, Vitória, 1559; e *Na visitação de Santa Isabel*, no Espírito Santo, em 1597.

Como vimos, foram os jesuítas os grandes divulgadores culturais do Século XVI no Brasil ou, pelo menos, foram eles os únicos a documentar tais manifestações e, de acordo com as suas concepções, não foram consideradas dignas de registro as manifestações laicas.

Na formação da sociedade brasileira teve grande importância a participação dos jesuítas, que vieram com o primeiro governador-geral. Eles fundaram o primeiro colégio da Companhia de Jesus na Bahia e continuaram a difundir a instrução por Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Vicente, São Paulo. Nestes colégios e sítios onde estiveram, desenvolveram uma atividade cultural escrevendo e montando espetáculos teatrais. Mas, como vimos acima, a atividade laica também teve amplo alcance.

Há uma tendência, entre os pesquisadores brasileiros, a considerar o século XVII como o início de uma época em que haveríamos de passar cento e cinqüenta anos sem teatro. Antes de tudo, isto seria impossível: vimos que manifestações teatrais já encontramos nos índios e, por outro lado, a semente jesuítica não desapareceria assim. Evidentemente, houve um certo impedimento: a *Ratio Studiorum*, que foi promulgada Lei Geral da Companhia em 1599, proibiu papéis femininos no Colégio, exceto das Virgens Santas; a Metrópole não permitia a impressão de textos e este fato já explica a falta de documentação. Entretanto, um teatro profano de expressão portuguesa se manifestava através de festas populares sem registro escrito, algumas delas dispondo até de certo conteúdo político.

É certo também que este foi um período de grande produção econômica: pau-brasil, cana-de-açúcar, couro, ouro e, posteriormente, café, surto este capaz de despertar o interesse de estrangeiros que tentaram instalar aqui seus domínios, como foi a volta dos franceses ao Maranhão e a invasão da Bahia e de Pernambuco pelos holandeses.

É ainda um período em que vão acontecer a Revolta de Manuel Beckman e lutas de libertação dos negros, sem mencionar a permanência do domínio espanhol.

Que o teatro não foi esquecido, sabemos até pelos títulos de poesias como as de Gregório de Matos: *A uma comédia que fizeram os pardos confrades de Nossa Senhora do Amparo*; *A umas comédias que se representam no sítio da Cajaúba*; *A um frade a quem uma freira pediu o hábito para fazer um entremez.* O fato é que, não podendo ter suas publicações aqui, os nossos intelectuais se transferiam para a Metrópole, como ainda hoje ocorre com os escritores das províncias. Isto aconteceu com José Borges de Barros (1657-1719), baiano que se formou em Coimbra e escreveu a comédia *Constância com triunfo*, cujo texto, até o momento, está desaparecido. Também baianos e, da mesma forma, com a obra desaparecida, são: Gonçalo Ravasco Cavalcânti de Albuquerque (1639-1725), que escreveu *Autos sacramentais*; e o Frei Francisco Xavier de Santa Teresa (1686-1737), autor da tragicomédia *Santa Felicidade e seus filhos*. Naturais do Rio de Janeiro: Tomás do Couto (1668-1715), com vários textos montados no Pará e Maranhão; e Salvador de Mesquita, que imprimiu em Roma o drama *Sacrificium Jephte Sacrum*, em 1646. Entretanto, o primeiro de nossos dramaturgos cujos textos não estão perdidos é Manuel Botelho de Oliveira, da Bahia (1636-1711). Há edições brasileiras e estudaremos as peças a seguir.

Quanto aos espetáculos, os jesuítas continuam a montar suas peças: no Colégio da Bahia, em 1620, exibiram um texto sobre São Francisco Xavier e, em 1688, um *Diálogo*; no Colégio do Rio de Janeiro, uma peça que se encontra na *Relação da aclamação que se fez (...) ao Senhor Rei Dom João IV*[37]; no Colégio de Recife foi representada uma comédia em francês, em 1641; no Colégio do Maranhão foram representados: um drama no ano de 1626, por ocasião da inauguração da Igreja de Nossa Senhora da Luz e o *Auto de São Francisco Xavier*, em 1668; e, no Convento das Mercês, uma comédia, em 1677.

Como se vê, pode-se documentar a prática de escrever para teatro e de realizar espetáculos não apenas no Rio e em São Paulo, mas também no Norte e no Nordeste, o que contraria a visão comumente difundida (e infelizmente aceita) de que não houve, neste período, teatro entre nós. Persiste aqui a concepção dominante do teatro como manifestação artística exclusiva de casas de espetáculos especialmente construídas para esse fim. Pode-se dizer que tais acepções têm suas raízes num sentimento de inferioridade que se manifesta na tendência de considerar apenas digno de atenção e do título de arte o que nossos colonizadores nos trouxeram. Reconhecemos, no entanto, as dificuldades com que nos depararíamos caso desejássemos reconstruir as expressões dramáticas brasileiras deste período.

Conforme veremos adiante, será apenas com a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, já em pleno Século XIX, que teremos nossa primeira tipografia. É, portanto, em parte aos dominadores que devemos nosso esquecimento de nós mesmos. Porque história, embora não possamos contá-la, nós a fizemos.

Galante de Sousa afirma, através de documentos, a montagem de espetáculos no Brasil, antes de Anchieta:

> Este auto [o da *Pregação Universal*] é considerado, cronologicamente, o primeiro que se escreveu no Brasil. Antes, porém, a 25 de julho de 1564 foi representado na aldeia de Santiago na Bahia, o Auto de Santiago.[38]

A confusão está nas datas. O mesmo Galante diz que o *Auto da pregação universal* foi apresentado pela primeira vez em 1561.

Fundamental é considerarmos que os colonos (brancos) que aqui viviam trouxeram também as suas contribuições culturais. Os pastoris, as lapinhas a que Fernão Cardim se refere são tradições portuguesas que os colonizadores mesclaram ou vão mesclar com as do gentio e as do negro. A canção do Padre-Nosso e Ave-Maria é um exemplo desse encontro de culturas; e que dizer dos bailes e pastoris e outras canções dramáticas em que o elemento tradicional se junta ao natural? Como assinalou Mário de Andrade:

> Há mais um elemento importantíssimo de constituição e realização que é comum a todas as nossas danças dramáticas, e deriva de outros costumes. Me refiro à parte dos bailados, consistindo num cortejo que perambula pelas ruas, cantando e dançandinho, em busca do local onde vai dançar a parte propriamente dramática do brinquedo. Esse cortejo, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele, já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é teatro [...][39]

Dos bailes e pastoris reunidos por Melo Morais Filho[40], o *Baile da tentação*, com seus personagens — Satanás, Anjo, Cigana, Pastora, Segadora, Pastor Jovino e Capineiro — possui uma estrutura idêntica à dos autos de devoção de Gil Vicente. Nele, como no *Auto da alma*, Pastora, neste, como naquele Alma, são tentadas pelo Diabo e protegidas pelo Anjo. O ato se passa no dia do nascimento de Jesus e quando Satanás está quase vencendo o pastor Jovino, chega o anjo Gabriel e vence o Diabo. A partir daí todos cantam loas ao libertador. É importante verificar como Deus e o Diabo em tais autos, interferem na vida dos pobres: pastor(a), segadora, capineiro, cigano...

Há um outro baile na coleção que leva até o título de um auto de Mestre Gil, o *Baile intitulado o triunfo do amor*. Mas o elemento inovador aparece, às vezes, contendo certa dose política ou de pacifismo, como o *Baile da liberdade, despotismo, paz, guerra e união*. Vejam como a Liberdade e o Despotismo rezam pela mesma cartilha religiosa e métodos de ação, embora a vitória da Liberdade sobre o Despotismo seja fato indiscutível.

Loa da Liberdade

Adorado Infante Nascido,
Rei, Supremo e Creador,
Espalhai em vossos povos
Patriotismo e valor
Loa do Despotismo

Fazei ó Jesus amado,
Com grandeza e brilhantismo,
Que todos os povos do mundo
Respeitem ao Despotismo

Entra a Liberdade:

Ser livre no mundo é tudo
Escravo menos que nada
Longe de mim quem não preza
Diferença tão sublimada.

Vai por aí afora, até que o Despotismo ajoelha-se; a Liberdade o prende; toma-lhe a espada e o cetro e diz o Despotismo:

Aos pés da Liberdade geme, arqueja
A vil escravidão, essa que outrora,
sedenta pretendia ser senhora
Da doce Liberdade que o mundo inveja.

Já se vê que a metrópole não permitia sua edição. Mas neste rol aparecem também o *Baile da aguardente*, a *Chegança de mouros*, *Baile da patuscada* e outros.

Aventureiros e contrabandistas: notres oncles européens

Sem lei nem bandeira, mas em busca de aventuras. A aventura era mais valiosa que o rei que lhes fornecia a cobertura ou a carta de corso. A carta era a marca com que prestavam seus serviços a Sua Majestade. E a majestade deles era ser corsários, piratas e contrabandistas. Visitaram-nos de 1500 até muito depois, cobiçaram nossas riquezas ou serviram de testas-de-ferro e mercenários da vida e da morte, lutando por idéias que às vezes nem conheciam.

Na falta de suas histórias ou dos mapas cujos tesouros continuam encobertos, restaram-nos alguns de seus nomes e reflexos de seus olhos azuis em peles avermelhadas e negras: Edward Fenton, passou por Santos em 1583; Withrington e Lister, Salvador, 1587; Cavendish, incendiário de Santos, já em 1591; Lancaster Wenner e Noyer, francês o segundo e inglês o primeiro, atingindo pontos do Nordeste; Olivier van Noort, atacando o Rio de Janeiro em 1599; Hartman e Broer, holandeses, que também em 1599 atacaram o Recôncavo Baiano, assim como Paulus van Caardn, 1604.

Também no Século XIX, durante os conflitos do Prata, navios e marujos americanos, franceses e ingleses, servindo a bandeiras rivais argentinas ou uruguaias, saborearam o doce sangue brasileiro visando ao açúcar do Nordeste.

Antes do Tio Sam, de 1500 a 1895, a maldita parentela internacional já sentava às nossas mesas sem convite e ainda levava-nos as galinhas do quintal. Ao longo de quase quatro séculos, os hóspedes indesejáveis usurparam-nos o mar, a terra, as riquezas e as mulheres, apesar das Tordesilhas, assinado em 1494. E ainda somos caloteiros...

De pouco valeu o esforço de Pero Lopes de Sousa tentando destruir fortins e postos comerciais dos franceses em Itamaracá. E vinham com intenções de fixar-se em nossas casas. Fundaram a França Antártica (1555) e aqui no Rio de Janeiro ficaram até 1567; no Maranhão, a França Equinocial (1612-1615). Como se não bastasse, fizeram duas tentativas em Fernando de Noronha (1612-1736). No Rio de Janeiro (1710-11), Duclerc e Duguay-Trouin saquearam a cidade e fizeram a fineza de não permitir que nos afogássemos nas arrobas de açúcar que aqui se derretiam.

Tios holandeses pousavam seus olhos como borboletas azuis sobre os verdes de nossa terra, a pretexto de uma luta contra

Filipe II (no período de dominação espanhola sobre o Brasil) e criaram a Companhia das Índias Ocidentais para melhor garantir os confeitos da mesa de Sua Majestade dos Países Baixos, habitando-nos o Nordeste, tido por eles como "País do Açúcar".

Em 1624 ocuparam-nos a Bahia; em 1629, Fernando de Noronha; em 1635, o Arraial de Bom Jesus, em Pernambuco, atingindo seus domínios até o Rio Real, no Maranhão.

De tudo isso, veremos, posteriormente, com Agrário de Menezes, que não havia muito a quem ser fiel.

O barroco de Botelho de Oliveira

Dos autores desta época, o de que temos melhor conhecimento, mesmo porque suas obras tiveram mais de uma publicação, foi Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711). As suas peças tiveram uma primeira edição conjuntamente com as poesias do autor intituladas "*Música do parnasso dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas e latinas. Com seu descante comico reduzido em duas Comédias*, [...] Lisboa Na officina de Miguel Manescal, impressor do Santo Officio Anno de 1705".

Evidentemente que, a essa época, era impossível a publicação, no Brasil, de qualquer texto. Tal qual seu contemporâneo, o poeta Gregório de Matos Guerra, ambos tiveram de ir estudar em Coimbra e ambos viveram o mesmo estilo de época: o barroquismo de imitação espanhola. Gregório de Matos, aliás, não chegou a publicar nenhuma obra, daí a dificuldade que hoje nos apresenta o estudo para fixação de um cânone de publicação de suas poesias. A imitação dos barrocos espanhóis, numa época em que o Brasil e Portugal viviam sob o domínio espanhol, fez com que muitos confundissem os pressupostos de "razão e imitação", como acertadamente apontou Antônio Cândido.[41]

Eugênio Gomes coloca-se entre os que vêem em Botelho de Oliveira um mero imitador sem qualquer originalidade:

> O precedente quanto à exuberância lírica estava em algumas peças do teatro espanhol, em que ambas as comédias se filiam: *Hay amigo para amigo* é uma réplica deliberada à comédia *No hay amigo para amigo* de Francisco Roja Zorilla, enquanto

> *Amor, Engaños y Celos* se identifica por mais de um aspecto com a comédia *La más constante mujer* do Doutor Juan Perez Montalvan. Não teve o poeta baiano o empenho de emprimir originalidade às suas comédias; naquela, dois homens amam a mesma mulher; nesta duas mulheres amam o mesmo homem. O paralelismo [...] tocava às raias da obsessão em Botelho de Oliveira.[42]

E qual é essa obsessão?

O nome dos galãs: Carlos nas duas comédias; numa, a de Botelho, o personagem principal é o Duque de Mântua, na outra é o Duque de Milão; e mais meia dúzia de repetições de léxico e expressões do tipo: "pues digo, que como sabes/De tus rayos Girasol,/Mariposa de tu fuego", na de Montalvan; e, "como Mariposa, ciego/Como Girasol rendido,/al rigor de incendios muero/al favor de rayos vivo", na de Botelho. Outra vez a expressão comum à época: "Vive el cielo", que aparece nas duas, e mesmo o tema: o problema da (in)fidelidade, dos enganos, da troca voluntária de amores em autores anteriores e posteriores espanhóis, portugueses, italianos e... Há, entretanto, uma observação que nos parece particularmente importante no estudo de E. G.:

> Há, por conseguinte, duas feições peculiares no emprego do cultismo por Manuel Botelho de Oliveira em suas composições teatrais; uma, satírica, em que se percebe o intuito de expô-lo a ridículo, e outra, galante, em cujo manejo a extravagância de alguns jogos verbais e o hiperbólico de sucessivas manifestações efusivas do sentimento correm por conta do frenesi amoroso.[43]

A sátira que põe em ridículo o gongorismo que ele próprio usa:

> D. DIEGO
> Es lenguage de Poetas
> De los que llaman modernos.
>
> PUÑO
> Ésos no se alaban cisnes
> Porque se precian de cuervos
> [...]

ROSTRO
Es fabula, que compuso
Gongorática poesia.

A nosso ver, não se pode entender como plágio a crítica ao próprio estilo.

Ainda do ponto de vista da sátira, gostaríamos de chamar atenção para o gracioso Rostro, diante da pretensão de D. Lope morrer de amor em conseqüência da ingratidão de sua amada Leonor:

ROSTRO
Muere, señor que muriendo
Con ese dolor profundo,
No has de sufrir en el Mundo
Mil cosas que estoy sufriendo.

E aí vem a crítica ao advogado, ao médico, ao escrivão, ao careca, ao marido enganado, ao narcisista, ao mercador, ao judeu, ao pedante:

ROSTRO
In primis por declararte
De un abogado me quejo,
Que está vendiendo un consejo
Después de vender la parte.

Secundo te has de admirar
De un médico, cuando vieres
Que si tú por matar mueres
Este vive de matar.
[...]

Há, entretanto, outros fatos que são importantes: a quase ausência de cenários e rubricas, o que mostra uma continuidade do auto anchietano, com seus grandes discursos descritivos, filosóficos e moralistas; aqui isto só acontece raramente com os graciosos, que têm um diálogo normalmente rápido e curto. Estranha-se também a ausência de música; só no final da comédia *Amor, engaños y celos* é que há um versinho cantado.

Os criados tanto criticam a si como aos patrões, em *Hay amigo para amigo*:

D. DIEGO
Calla, Puño no parezcas
Con tus gracias, como aquellos
Que por medio de graciosos
Tienen fama de indiscretos.

PUÑO
Nada les cuesta a los mismos
Ser indiscretos, que en serlo
Les dan de gracia el renome.
[...]

ROSTRO
No admiren las ocasiones
De mi dobre deslealtad,
Que criados en verdad
Son criados en traiçones.

Em *Amor, engaños y celos*:

DINERO
Dejóme Carlos, aqui
Alma mia discurramos
Un rato sobre mi vida,
Pues tengo vida a lo gato.
Yo soy criado, esto es mucho,
Carlos ilustre es mi Amo,
Que es un Archicaballero,
Y es un Archimentecato.
[...]

Conclui-se, pois, que a produção do teatro brasileiro no século XVII, assim como a de toda a literatura (e referimo-nos em especial à obra de Gregório de Matos, que, por si só, representa o bastante), carece de um reestudo diante dos fatos: a) quase toda ela estar inédita; b) proibição de publicações no período colonial; c) as obras que foram editadas não o terem sido por textos devidamente estabelecidos. Por outro lado, mesmo os textos de que dispomos de cópias autênticas, como os de Oliveira, bem merecem uma adaptação para a cena mo-derna. Num estudo publicado em *Dionysos nº 2*, Claudio de Souza faz referência a uma sua adaptação de *Hay amigo para amigo* (p. 12-13).

Teatro em "criolo": Juan Sardinha Mimoso

Ainda sobre a ausência de atividades teatrais no período colonial, após o desaparecimento do teatro jesuítico, cumpre-nos referir ao texto de Juan Sardinha Mimoso[44], *Relacion de la Real Tragicomedia con que los Padres de la Compañia de Jesus (...) recibieron a la Magestad Catolica de Felipe II*[45], onde se encontra documentação ou, pelo menos, uma tentativa de documentar a fala e a vida brasileiras no século XVII: um pseudo-*pidgin* onde os personagens expressam-se como índios, negros e portugueses além da preocupação de registrar os fatos e coisas da terra.

A peça é uma homenagem a Filipe II, rei de Portugal e Espanha, em que se descrevem vários episódios das conquistas portuguesas no Oriente e Américas durante o reinado de Dom Manuel, bisavô de Filipe II. Os atores são os alunos do Colégio de Santo Antônio de Lisboa, da Companhia de Jesus, que representam os personagens da terra descoberta: o Brasil, os tapuias, aimorés, crocodilos etc. D. Manuel encontra-se no tablado quando entra um pajem muito alegre, informando que havia chegado um galeão com a notícia dos novos descobrimentos. O rei manda chamar o patrão do galeão e este entra em cena com o personagem Brasil, que tinha um vestido justo da cor da carne negra e na cabeça uma grinalda de penas de papagaio. Pernas, braços e cintura enfeitados com uma cadeia de rodas de penas grandes e coloridas. Tem arco e flecha e entra cavalgando um crocodilo de dez palmos de largura e cinco de altura, acompanhado de seis papagaios, quatro grandes de oito palmos de altura e dois pequenos. Todos dançam. Falam o rei, um tapujaço e os papagaios que mantêm um diálogo parecido com um crioulo e onomatopéias características das aves e dos animais. As entradas em cena e o desenvolvimento da narrativa fazem lembrar os atuais desfiles de escolas-de-samba, onde as cores do vestuário e do cenário constroem um espetáculo de grandes dimensões.

Eis alguns diálogos:

I — REY
Be pala cá Tapua

EGUÊ
Façamo feça a nozo Rey
Façamo, façamo feça a nozo
Rey.
Oya Tapua que rigo
Tapuya vem nos nopreças
Que nozo ha de fazê un feças
Se vos vem quando te rigo.

RESPOSTA
Nós nõ quere ba contigo
Minya Rei que me quere?
[...]

CHORUS BRASILICUS
Tiaçò pacatù Eguè
Padiarà repiáca Eguè
Nh~egaraíbmãgaratù egè
páracíabè opacatù eguè
[...]

REY
Cadum sabe o que fazè
Começa moro canta

PAPAGAYOS
Corrido và, corrido và.

TODOS
Zãguã, gàn, garàn, gàn
garán, gàn, guá.
[...]

BRANCOS
Auermos aqui

Otro que o desejo
Com tão bom ensejo
Que mor gloria ha ahi
Portugal abri
Pois Felipe vem
Louvay Portugueses &c.
[...]

NEGROS
Contar a prezeça
Ben se zoçifrica
Portuga se rica
Mazo que Veneça
[...]

Estes textos seguem o mesmo filão do teatro popular. Filão que teve grandes repercussões na Europa e estudantes que passaram pela Universidade de Coimbra, como os autores brasileiros da época, não poderiam ter deixado de assistir às adaptações, traduções e espetáculos que normalmente se montava por lá.

O SÉCULO XVIII: UM ESCLARECIMENTO

No Brasil, o Século XVIII é marcado pela interseção das correntes Neoclássica, Árcade e Ilustração. Os portugueses seguem os espanhóis e ingleses quando usam o termo Neoclássico para designar a imitação do classicismo francês, verificada em toda a Europa no Século XVIII. O chamado movimento academicista teve suas bases na teoria de Boileau e na imitação direta dos gregos e latinos: neste sentido, confundem-se as nomenclaturas Arcadismo e Neoclassicismo. Isso é demonstrado por uma reação contra o Maneirismo Barroco que o teatro no Brasil definiu pela adaptação, tradução e montagens de autores como Metastásio e encenações dos clássicos portugueses e espanhóis. Dois textos teóricos e/ou históricos (no sentido de traduzir a história) parecem-nos de real importância para o estudo desta época: a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido e *O Movimento academicista no Brasil 1641-1820/22*, de José Aderaldo Castello.

Quanto à Ilustração (ou Esclarecimento), gostaríamos, já que não nos cabem maiores digressões, de transcrever o conceito que se encontra em Adorno/Horkheimer:

> No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.[46]

O pensamento ilustrado tenta realizar-se na esfera social e política, através do governo dos chamados déspotas esclarecidos; no campo científico e filosófico por um conhecimento da Natureza como meio de dominá-la; no campo religioso e moral pelo que se denominou de "esclarecimento e ilustração" das origens dos dogmas e leis — caminho de uma "religião natural", igual para todos os homens: um teísmo. Há, ao contrário do pensamento estudado até aqui, um predomínio da razão, um crédito no homem.

Em contradição ao que foi visto no teatro anchietano, que se encaminhava da terra para o céu, este novo teatro quer manter-se com os pés no chão. Isto, aliás, já encontramos um pouco na sátira de Botelho de Oliveira, mas estende-se e toma vulto a partir de Caldas Barbosa e atinge ponto mais alto no teatro da Inconfidência e sobretudo em Antônio José da Silva (o Judeu). Da maneira como vê Antônio Candido:

> Combinadas, referidas a alguns sonetos e devidamente lidas, desvendam um claro roteiro de poesia *ilustrada*, com apoio em alguns temas fundamentais: louvor do governo forte que promove a civilização; pré-eminência da paz sobre a guerra; necessidade de civilizar o Brasil por uma administração adequada; desejo de que o soberano viesse efetivamente tomar conhecimento da nossa realidade; aspiração de sermos governados por brasileiros, que compreendessem os caracteres originais do país, marcado pela fusão das raças e a aclimação da cultura européia. É a mistura típica dos nossos *ilustrados*, de pombalismo, nativismo e confiança nas luzes.[47]

Evidentemente, a nossa *Aufklärung* não foi somente crédito, esperança e ternura. Ela contou com seu protesto. Muitos deles, como Sousa Caldas, tiveram o exílio por castigo, uns presos e libertados, outros torturados até a morte, como Antônio José da Silva, o Judeu, e outros ainda condenados por atividades subversivas contra a Metrópole, como aconteceu com o grupo da Inconfidência.

A maioria deles refugiava-se na sátira: poemas como *O Reino da estupidez*, as *Cartas Chilenas*, alguns textos perdidos ou não encontrados ainda, como *O Príncipe amante da liberdade ou A Independência da Escócia*, do português Camilo José do Rosário Guedes, o teatro de Borges de Barros e de Silva Alvarenga.

A respeito da nossa tradição colonial e do pensamento iluminista, há ainda a considerar a grande contribuição que a intelectualidade brasileira, com a participação de poetas e cientistas, prestou à Metrópole, como acentua ainda Antonio Candido:

> Na tradição colonial, a intelectualidade era constituída por padres e bacharéis de formação clássica, detentores de cargos e prebendas, identificados com a Coroa, sua patrona. No momento referido o quadro muda. Aumenta o número dos brasileiros que vão estudar na Europa, não apenas em Coimbra mas em Montpellier, Edimburgo, Paris. Dentre eles, uma porcentagem crescente procura os estudos filosóficos, isto é, científicos, estabelecidos pela Reforma de Pombal: José Bonifácio, Melo Franco, Vilela Barbosa, Borges de Barros, para não contar os que sendo exclusivamente cientistas não cabem neste livro: Rodrigues Ferreira, Câmara Veloso, Arruda Câmara, Vieira Couto etc.[48]

Voltemos ao estudo dos nossos dramaturgos, de que já nos afastamos tanto, mas, não fora assim, o tema deixaria o enfoque social e político pretendido.

Um mulato astuto e debochado: Caldas Barbosa

Preside o neto da rainha Ginga
A corja vil, aduladora, insana;
Traz sujo moço amostras de chanfana,
Em copos desiguais se esgota a pinga:

Vem pão manteiga e chá, tudo à catinga;
Masca farinha a turba americana;
E o orangotango a corda à banza abana,
Com gestos e visagens de mandinga:

Um bando de comparsa logo acode
Do fofo Conde ao novo Talaveiras;
Improvisa berrando o rouco bode:

Aplaudem de contínuo as frioleiras
Belmiro em ditirambo, o ex-frade em ode;
Eis aqui de Lereno as quartas-feiras.

Este soneto de Bocage é um dos vários com que criticou o P. Domingos Caldas Barbosa Lereno Secinuntino, ou, ainda, Domingos

Caporalini), brasileiro, mulato, filho de português com escrava e que foi sócio da Arcádia de Roma e um dos fundadores e presidente da Academia de Belas Letras, em Lisboa, mais conhecida como Nova Arcádia. Isto, com certeza, feria os brios de Bocage, que jamais o perdoou. Caldas Barbosa é autor de duas peças. *A Saloia namorada ou O remédio é casar*, segundo Galante de Sousa:

> Pequena farça dramática [...] que às senhoras portuguesas offerece e dedica Domingos Caporalini e Miguel Cavanne. Representada por elles e outros sócios no Real Theatro de S. Carlos. Lisboa, Simão Thaddeo Ferreira, 1793.[49]

A outra peça, *A Vingança da cigana*, foi encenada em 1794 e, provavelmente, publicada no mesmo ano[50]:

> A vingança/ da cigana/ Drama joco serio/ de hum acto/ para se representar/ no real theatro/ de/ S. Carlos,/ pela companhia italiana, offerecido ao publico/ por/ Domingos Caporalini/ no dia do seu beneficio. anno de 1794/

Duas tarjas onde se encontra o seguinte:

> /A poesia he de Lereno Secinuntino [sic] Arcade Romano,/ A música he do Sr. Antonio Leal Moreira, Mestre do/ Real Seminario, e do mesmo theatro./ Segue-se um logotipo ao lado carimbo da Biblioteca./ Lisboa,/ Na officina de Simão Thaddeo Ferreira/ com Licença da Real Mesa da Comissão Geral sobre/ o Exame, e Censura dos Livros/

O texto de Caldas Barbosa já acrescenta uma novidade em relação aos que anteriormente estudamos: descrição de cenário e rubricas, divisão em cenas e ausência de teses nos diálogos. No primeiro cenário, chamado "Mutação I", diz-se:

> Rua com vista de Caes no fundo, e descobrindo se embarcações, e gentes no trafico, e exercicio ordinario de embarques, &c. Ao lado direito loja do Barbeiro Grilo com panno verde á porta, e hum grande dente; situada de sorte, que levantada a cortina se veja, e oiça bem quem estiver dentro: da mesma banda hum pouco mais afastada a casa de Camilla. Á parte esquerda do Theatro loja de Pierre Cabelleiro, com hum rotolo por cima

que diga: MONSIEUR PIERRE CABELLEIREIRO DE SENHORAS.

Este cenário fala por si só. Já mostra a existência de categorias profissionais: um cais, dois cabeleireiros e, a seguir, a rubrica da cena I vai mostrar que um cabeleireiro penteia as senhoras e o outro as criadas. Ao mesmo tempo, o elenco de atores e personagens mostra outras categorias como: vendedor de peixe; marujos e militares; soldados, sargentos e oficiais; uma cigana, uma viúva e sua criada. Já observamos no texto uma preocupação social: divisão de trabalho e prestígio em relação a cargos ocupados. Há também algo de novo no texto, como a intercalação de trechos de óperas, diálogos rápidos onde não encontramos mais aqueles discursos verborrágicos, mas continua o hábito barroco de usar várias línguas. O diálogo é incisivo. Por outro lado, como se fosse um diretor de teatro moderno, ele vai fazendo marcações através de rubricas ao pé da página e intercala no texto falas de vários personagens. Tudo isto é observável na edição descrita:

Pepa Não ha comprador,
Meu tempo eu perdi
Não vem meu amor,
Lambisca Meu tempo eu perdi.
Pepa Meninas, ouví.
Lambisca Eu torno, gri, gri[1]
Grilo Lambisca me chama
Meu bem eu vou já[2]
Mr. Pierre Etto és la Cigana
Ah! vien vien acá.[3]

---

[1] Adiantando-se para a loja de Grilo.
[2] Sahindo ao encontro a Lambisca.
[3] Chamando a Cigana para a sua loja.

A primeira cena da peça apresenta os dois barbeiros apregoando os seus serviços e convidando suas freguesas:

MR. PIERRE
Viva l'arte che v'asconde

Tra le bionde, ed aurei crini
L'alma tchieia d'amorini
Che vien tutte incattenar

GRILO
Destas Deosas de cozinha
Cujas pyras são panellas
Gosto dellas, que só nellas
Acho mimos de fartar.

Grilo é barbeiro brasileiro, malandro e faceiro; Pierre é estrangeiro e se diz poliglota. Enquanto os dois discutem sobre as portuguesas e Grilo quer saber qual a melhor terra por onde esteve Pierre, Lambisca (a criada) aproveita a digressão de sua patroa (a viúva), que busca casamento. Lambisca vai namorar o seu Gri... Gri. A inovação para o teatro que até agora estudamos é a presença da ópera. Pierre responde cantando:

ARIA
Vede Napoli, e poi mori
Tutto il mondo lo dirá

Ma Pariz cette grand Ville
Ah Monsieur, Monsieur helás!

A London mai dir, mai love
Mim gostar muito de estar
En Madrid las tiranitas
Oh que gusto singular,
Porém las Portuguezitas
São bellezas de incantar
Già mi scorda il lungo corso
Tulherias, e Vokxal
Arangués tinha esquecido
Tudo esquece em Portugal.

Não esquecer que os brasileiros eram também portugueses.

Os namoros continuam através das janelas, onde se dá conversa de vizinhos e se desenrola o triângulo da cigana amando o sargento Chibante e o marujo Tarelo.

Bem interessante é a maneira de descrever o cenário que introduz a cena X:

> Gabinete em casa de Camilla [a viúva] com Espelho, e meza de penteador, vendo-se ao Espelho, como quem se acabou de pentear. Mr. Pierre em seu seguimento recolhendo no sacco os trastes do seu officio. Lambisca desatando o penteador, e todas essas acções se fazem de mistura, com o que se vai dizendo.

O negro Cazumba entra na cena XIII para barbear-se e sai com apenas a metade da barba feita, devido à pressa que estava para contar o que ouvira acerca da amada do barbeiro e se manifesta assim em seu dialeto:

CAZUMBA
Oya os branco, que sá oyando
Os preto Cazumba, que sar frogando.
Oyalá, oyalá:
Ó tatê tambula gimbango
Um zambi, para curiá!
Oyalá, oyalá.

A sátira e o nativismo não faltam: o preto Cazumba se orgulha do valor de Henrique Dias nas lutas pela libertação de "Fernambuco", tal como já apontamos.

Um teatro obsequioso e quase conjurado: Alvarenga e Cláudio Manuel da Costa

Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto (Inácio José de) foram os inconfidentes de que temos conhecimento de militância teatral. Entretanto, vimos anteriormente que o povo já adaptava as lapinhas ao tema da libertação do Brasil. Além disso, correm notícias sobre textos teatrais de propaganda da Independência. De Alvarenga Peixoto, sabe-se, através de Sacramento Blake, que escreveu um drama:

- *Enéias no Lácio*: drama em verso, composto em Minas Gerais
- Foi enviado ao mesmo marquez. [de Lavradio] Não há delle notícia, mas as pessoas que o leram, o applaudiram geralmente.[51]

Diz ainda Sacramento Blake que Alvarenga Peixoto traduzira também a tragédia *Merope*, de Maffei, em 1776.

Quanto a Cláudio Manuel da Costa, sua única obra teatral é

> O parnazo obsequiozo, drama para se recitar em Muzica no dia 5 de/Dezembro de 1768, em que faz annos/ O/ Ilmo. e Exmo. Snr. D. José Luiz de/ Menezes, Conde de Valladares, Gor. e Capp. General da Cappitania de Minas/ Geraes e etc./ Por/ Claudio Manoel da Costa Bacharel Formado/ na Faculdade de Canones; Academico da/ Academia Lyturgica de Coimbra, e Creado pela Arcadia Romano Vice Custode da Colonial Ultra-marina com o nome de Glauceste/ Saturnio e etc.[52]

Os interlocutores do drama são : Apolo, Mercúrio, Calíope, Clio, Thália e Melpômene. A cena é representada no monte Parnazo, onde muito eficazmente os deuses e deusas rendem homenagem ao Governador de Minas Gerais.

Mercúrio chega a repetir versos de Camões:

> MERCÚRIO
> Illustre, e digno Ramo dos Menezes
> Eu te vejo subir á aquelle assento
> Que lá se te prepara.

Na segunda parte Calíope narra a realidade da terra com um brilho bastante rococó:

> CALÍOPE
> Ao distante Paiz das novas Minas
> Hoje o vemos passar; altos progressos
> Delle espere o seu Rey: o Povo afflicto
> Ali respirará; desde o seu Seyo
> Liberal se vera' brotar a terra
> Quanto avara recata
>
> o Diamante, a Çafira, o Ouro, a prata.
> Ah não esconda a Terra
> Jâmais o seu Thesouro
> Que o Deus purpureo, e louro
> Debalde não creou.

Os encantos de um judeu: Antônio José da Silva

Costuma-se pôr em dúvida a brasilidade de Antônio José da Silva, o Judeu, pelo fato de ter nascido no Rio de Janeiro em 1705; em 1712 ter embarcado para Lisboa e não mais retornado ao Brasil. A discussão passa por definir o que vêm a ser arte e literatura coloniais ou provinciais. O escritor da província não só busca os modelos da capital como normalmente se transfere para lá, em busca de atualização, embora nem sempre se desfaça da expressão de sua terra natal. Apesar de considerada pobre, a nossa *Aufklärung* participou assiduamente da cultura portuguesa. E Oliveira Martins informa:

> A máxima prova da constituição orgânica do Brasil no XVIII século é a sua fecundidade intelectual, que progride no princípio da nossa era. Brasileiros eram na máxima parte os sábios e os literatos portugueses de então. Brasileiros foram António José, o *Judeu*, queimado por D. João V; Basílio da Gama, o autor do *Uruguai*; Durão, Gonzaga, o poeta da *Marília*; Costa, Alvarenga, ex-réus da conspiração de 1789. Brasileiros, os poetas Pereira Caldas e Morais e Silva; Hipólito Costa, o patriarca do jornalismo; Azevedo Coutinho, primeiro economista português; o geómetra Vilela Barbosa, o estadista Nogueira da Gama, o químico Coelho de Seabra; Conceição Veloso, autor da *Flora fluminense*, e Araújo Câmara, companheiro das viagens de José Bonifácio, esse chefe ilustre dos fundadores da independência nacional do Brasil.[53]

O Judeu foi levado do Brasil quando sua mãe, Dona Lourença, foi responder perante o Tribunal da Inquisição. Lá, tendo sido reconciliada, voltou à família e assim pôde Antônio José formar-se em Cânones em Coimbra. Vivia da advocacia e suas peças eram líderes absolutas de sucesso no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, quando foi degolado e queimado na Praça da Forca.

Uma das primeiras casas de espetáculos do Brasil, a Casa da Ópera do Padre Ventura, veremos, incendiou-se em 1769, no momento em que se encontrava em cena uma de suas peças, *Os Encantos de Medéia*. Além disso, sabe-se que:

> Freitas Bastos cita documento que descreve festejos realizados na povoação de Casal Vasco em 8 de setembro de 1785: houve festas populares, iluminações, fogos e representação de "duas comédias e de uma ópera intitulada *O Alecrim e a mangerona*". Essa peça é a de autoria do famoso Antônio José da Silva, o Judeu, denominada *Guerras do alecrim e da mangerona.*[49]

E em Minas Gerais, entre 1753 e 71, no Tijuco, estava em atividade

> [...] o Teatrinho de Chica da Silva, onde são levadas, dentre outras peças, as óperas mágicas *Encantos de Medéia* e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, ambas de Antônio José da Silva, o Judeu.[55]

Vê-se, pois, que ele era líder de montagens lá e cá. Mesmo se considerarmos que o Judeu saiu criança de sua terra natal e nunca mais voltou, dificilmente acredita-se que as imagens e fatos do Brasil tenham desaparecido de seu pensamento. A sua obra é plena de metáforas, apagamentos e desvios de sujeitos que marcam a pressão política sofrida pelo seu discurso. Tudo se encobre, cobre e disfarça na sua expressão, como quem tem sobre a cabeça uma perseguição desmesurada e infame. Daí a universalidade de seus temas, escondidos no manto da mitologia, da burla, da cultura popular.

Símile interessante pode ser percebida entre *Os Encantos de Medéia* e o descobrimento do Brasil: a cobiça do velocino de ouro e a do ouro que nos cobiçavam; o dragão que guardava o velocino e as dificuldades da travessia dos mares, descritas pelo "Gigante Adamastor" ou "Monstrengo", de Camões a Pessoa. As calmarias que desviaram Cabral para nossa praias e a tormenta que levou Jason a Colcos:

> JASON — Valeroso soldado, dizei ao vosso Rei que a minha vinda a esse ponto foi casual, por impulso de uma grande tormenta e tempestade; e assim lhe segurai que venho de paz e que pessoalmente irei à sua presença oferecer-me ao seu serviço.

As semelhanças prosseguem: se a história do velocino é erudita, a do burro que caga dinheiro é popularíssima no Brasil e faz parte de proezas de heróis como Pedro Malazarte, João Grilo, presentes no folclore e no teatro. Assim também, com ditos populares, fala Sacatrapo à maneira de Malazarte:

> SACATRAPO — Senhor Teseu, carneiro com pêlo de ouro! Isto deve ser pele do diabo! Para isso é necessário armas? Ora queira Deus *não venhamos nós buscar lã e vamos tosquiados*! [grifos nossos].

Um português mais próximo do falado aqui do que o usado em Portugal mostra também que o Brasil não está tão distante do seu texto. Veja:

caga-lume por "pirilampo";

> CORNUCÓPIA — [...] e como brilha! Parece-me um caga-lume. (*Anfitrião*, cena II, ato II)

burro por "pouco inteligente"

> SACATRAPO — Tirem as orelhas, que eu sem elas posso ser burro, que assim há muita gente. (*Medéia*, cena II, parte II)

cesso por "traseiro de animal"

> SACATRAPO — E que antipatia tem o sexo das mulheres com o cesso do burro? (*Medéia*, cena II, parte II)

bogia por "vela"

> SACATRAPO — Mande trazer uma bogia acesa pelo rabo. (*Medéia*, cena II, parte II)

veado por "homossexual"

> ESOPO — [...] queria um rapagão, roliço, alvo e louro, olhos azuis, com um corpo à inglesa e pernas à francesa, para logo meu senhor com tal servo ficasse veado? (*Esopaida*, parte II, cena II)

michela por "meretriz"

> EURÍPEDES — Tu com desvelos/ com uma michela. (*Esopaida*, parte I, cena IV)

pinga por "aguardente"

> XANTO — [...] vamos comendo essas línguas e bebendo duas pingas (*Esopaida*, parte I, cena III)

pássara por "pássaro"

> ESOPO — Vocês não vêem a pássara que anda voando de verdade? (*Esopaida*, parte I, cena VII)

besta por "admirado"

> FAGUNDES — Eu estou besta, pois só a Dom Fuas meti na caixa! (*Guerras*, parte II, cena I)

Também na sintaxe:

> FAGUNDES — Se não *houvessem* boas almas, já o mundo [...] (*Guerras*, parte I, cena II)
>
> DOM LANCEROTE — [...] e, para que não *hajam* dúvidas no dote [...] (*Guerras*, parte II, cena II)
>
> DOM TIBÚRCIO — Deitou-se *no* chão (*Guerras*, parte II, cena II)
>
> DOM LANCEROTE — E tivestes o atrevimento de *meteres* mulheres em casa [...] (*Guerras*, cena II, parte II)
>
> TEMÍSTOCLES — [...] e *tu vem* para a minha barraca [...] (*Esopaida*, cena VIII, parte II)

Evidentemente, vimos apenas alguns exemplos. Entretanto, a obra do Judeu não deve ser encarada apenas do ponto de vista da nacionalidade. Mesmo porque trata-se de um teatro luso-brasileiro. Importa ressaltar as diferenças em relação a Anchieta. As alegorias (diabos, anjos etc.) entram em cena, dialogam, quer dizer, são menos abstratas do que as anchietanas, onde não existe propriamente diálogo, mas apenas a apresentação, pelos personagens, da sua tese. O discurso dramático também apresenta características novas: a caricatura, o grotesco, a ironia quebram os limites da censura. No espetáculo, os bonecos (bonifrates) realizam cenas distanciadas (no sentido brechtiano), cortes do real para o fantástico e vice-versa. O espaço cênico (mais próximo do espetáculo circense) apresenta maquinaria especial (algumas herdadas do teatro medieval) para representar nuvens, cavalos alados, alçapões para truques de cabeças cortadas e simultaneidades de situações cênicas. Também não podemos esquecer da música, presente no palco brasileiro desde o teatro de Caldas Barbosa.

O carnaval da Idade Média[56] abolia todas as hierarquias, instaurando o reino da igualdade entre os homens, rejeitando regulamentações. Desprezava o palco, pois sua natureza era constituir-se num duplo para com a vida ordinária. Uma ordem (desordem) paralela à vigente. Não há espetáculo nem atores porque a festa ocupa todos os espaços e os congrega. O teatro do Judeu traz o carnaval para o palco. Sob o império do riso, Sancho iguala-se a Quixote, não devendo honrarias nem vassalagem; sua palavra é livre para criticar, dizer malcriações. Ele pode enganar o amo, desviar-lhe os sonhos, desfazer-lhe os projetos. O carnaval no palco, contravenção tolerada num mundo absolutista, sob a guarda ideológica (e policial) da Igreja (Inquisição).

Abolição da etiqueta e da decência. Mundo às avessas, permutações do alto (céu, partes altas do corpo) e do baixo (terra, partes baixas do corpo), da face e o traseiro; profanações, destronamentos, uma paródia da vida cotidiana. O riso na praça e na rua é patrimônio de todos e não de indivíduos. Todos são sujeitos e objetos da ironia, do escárnio. Ele é burla, morte e ressurreição. O Judeu recorta o carnaval e, ao colocá-lo no palco, ilustra a ascensão da burguesia: cobra ingressos, fecha o espaço no pátio de comédias. Mas a comicidade do Quixote permanece como uma experiência radical. O Judeu leva às últimas conseqüências a obra criada por Cervantes: aqui o cavaleiro andante não se permite a situação de vítima de seus sonhos. Continuará em seu delírio, a rir das impossibilidades, porque ele *é* o que *é*, enquanto durar o espetáculo/festa/carnaval. Quixote *vive* no palco a sua utopia. A expressão grotesca — que não reconhece limites de hierarquia social, entre o real e o fantástico, o sagrado e o profano etc. — constitui toda a obra de Antônio José da Silva. Esta expressão notabiliza-se pela abundância de recursos, presente tanto nas falas como nas atitudes das personagens: ao ultrapassar os limites da etiqueta e da decência, vale a ironia que supera toda contenção de gestos e palavras. Do mesmo modo, os cenários. Eles chegam a compor um espaço feérico, ocupado tanto no sentido vertical (do céu ao inferno), como no horizontal (mares, campos). Ele compõe a própria fertililidade do mundo carnavalesco, sem economia de cores e formas. Os cenários e os personagens bufões interagem de maneira a tornar os truques e as falas partes complementares do mesmo universo. Vejamos estas "mutações" da primeira parte de *Os Encantos de Medéia*:

> (Mutação de mar e nele a nau Argos e montes ao outro lado.)
>
> [...]
>
> (Mar e montes, a nau Argos, e dela irão desembarcando Jason, Teseu, Sacatrapo e soldados)
>
> [...]
>
> (Desce uma nuvem e nelas vão arrebatados Jason e Medéia.)

E na segunda parte:

> (Escurece-se o teatro com trovões e sai um raio de cima, que irá para o navio.)
> MEDÉIA — Mas não, não, raios! Não abraseis a Jason; bastem que me abraze a mim o raio do amor.
> (Torna o raio para onde saiu.)

Tente o leitor visualizar as dimensões e o formato do palco onde esses cenários eram montados:

> Este Pátio tinha a forma de uma meia laranja com um tablado, onde se representava do lado Norte com a boca virada para o Sul: media, na sua maior extensão de Norte a Sul 25 varas e de Nascente a Poente 18 varas; correndo ao longo de uma meia laranja havia um parapeito lajeado e dividido em 18 Forçuras (frisas) com portas independentes ao fundo que davam para um corredor.[57]

No teatro do Judeu, não apenas os personagens graciosos se encarregam do grotesco. Mas neles o diálogo com o cenário chega ao *nonsense*. Na mesma *Medéia*, Sacatrapo é um misto de ator e boneco; a sua cabeça se separa do corpo e ele sai a procurá-la:

> (Dá-lhe uma bofetada, e salta a cabeça de Sacatrapo, que andará pelo ar, dando de quando em quando algumas cabeçadas em Arpia).

E que dizer destes efeitos de simultaneidade?

> ([Jason] Mata ao dragão, que com urros se meterá por um buraco do tablado, donde sairão chamas de fogo, e a esse tempo se desapeia do cavalo, que, voando, tomará diverso caminho, e ao mesmo tempo, descerá Medéia em uma nuvem, que, vindo fechada, se abrirá e dela sairá Medéia.)

No *Quixote*, Sancho não só explicita suas preferências ("eu quisera antes andar voando, que me regala."), como desfaz qualquer caráter pretensamente ilusionista do cenário, à maneira de Brecht:

> D. QUIXOTE — Sabes onde estamos?
> SANCHO — Sei muito bem.
> D. QUIXOTE — Aonde?
> SANCHO — Estamos no Teatro do Bairro Alto.

Escreveu as seguintes peças, representadas no Teatro do Bairro Alto de Lisboa: *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, de 1733; *Esopaida ou A Vida de Esopo*, 1734; *Os Encantos de Medéia*, 1745; *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, 1736; *Labirinto de Creta*, 1736; *Guerras do alecrim e manjerona*, 1737; *As Variedades de Proteu*, 1737; *Precipício de Faetonte*, 1738. E ainda: *Amor vencido de amor, Os Amantes de Escabeche, El Prodigio de Amarante*, que lhe são atribuídas.

Confidências e inconfidências

> Os brasileiros são bestas
> Que estão sempre a trabalhar
> Toda a vida para manterem
> Maganos de Portugal
> *Gregório de Matos*

Nós, as bestas, éramos isto: de um lado, uma maioria de negros escravos, negros alforriados, mulatos e brancos marginalizados pela doença, fome e analfabetismo; de outro lado, os enriquecidos com a extração de ouro, o açúcar, o pau-brasil, o algodão, o fumo, o cacau, a pesca da baleia. Não só o poeta, mas também o marquês (de Lavradio) informava em seu relatório à Metrópole.

> Logo que aqui chegam não cuidam de nenhuma outra coisa que se fazerem senhores do comércio que aqui há e não admitirem filho nenhum da terra a caixeiro, por onde possam algum dia serem negociantes.

A exploração começava a ser sentida. Os oprimidos na mira dos opressores. Havia um teatro conosco que não nos divertia. Éramos personagens. E o que deveria divertir-nos não chegava até nós. Daí a exploração começar a ser sentida. Pagava-se ao rei: o saque e o roubo tomaram conta da Colônia. É certo que Colônia havia para ser colonizada, mas, mesmo assim, os pobres eram mais colonizados que os ricos. Estes queriam liberdade para fabricar tecidos e objetos de metal, editar livros e jornais; aqueles queriam melhores condições de trabalho e menos escravidão.

Já se ouvira dizer que os franceses tinham derrubado o rei, acabado com o despotismo. Por que não pensarmos nós em nossos direitos de liberdade e igualdade? Ouvíamos dizer e queríamos, mas o que obtivemos foi o contrário: forca, roubo, e mais despotismo. Lisboa proibiu a extração do sal em São Francisco, Maranhão, Rio de Janeiro e Bahia. Explodimos, é claro. E Manuel Beckmann, rico comerciante maranhense, porque depôs o Governador e acabou o monopólio, foi enforcado. Os m'buab (aves pernaltas), como se chamavam os paulistas, brigaram numa guerra chamada Emboabas, para exterminar portugueses e estrangeiros das minas de ouro. A luta se desenvolveu por Sabará, Cachoeira do Campo, Capão da Traição, Carmo, Ponta do Morro e Arraial do Pilar. Comerciantes portugueses, denominados pejorativamente de "mascates", foram expulsos de São Paulo e obrigados a fugir para a Bahia. Mas Lisboa também não deixa por menos: manda matar um bispo e um filho do Governador, acusando-os de insurreição, na suposta tentativa de formar uma república em Pernambuco.

Na Amazônia, portugueses levaram uma surra por tentarem escravizar indígenas. Ajuricaba, mesmo preso, amotinou a guarnição da canoa onde estava, saltou no rio e desapareceu. Pois é, foram muitos os enforcados e esquartejados à maneira de Filipe dos Santos e Tiradentes, ou os mulatos, soldados e alfaiates da revolução do mesmo nome.

> Povo, o tempo é chegado para defenderdes a vossa liberdade; o dia da nossa libertação, da nossa liberdade e da nossa felicidade está para chegar. Animai-vos que sereis felizes para sempre (Manuscritos da Revolução dos Alfaiates).[58]

Hoje o teatro e o cinema, vez por outra, passam os olhos pós-modernos por esses escombros.

Num texto como *O Contratador de diamantes*, de Afonso Arinos, ou no filme *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, nota-se grandezas, misérias e o grotesco dos dragões da maldade colonizadores. Como vemos em Caio Prado Jr.

> Aliás os *derrames* tomavam caráter de violência tão grande e subversão tão grave da ordem, que somente nos dias áureos da mineração se lançou mão deles. [...] Da última vez que se projetou um derrame (em 1788), ele teve de ser suspenso à última hora pois chegaram ao conhecimento das autoridades notícias positivas de um levante geral em Minas Gerais, marcado para o momento em que fosse iniciada a cobrança (conspiração de Tiradentes).[59]

Eram diversas as idéias da Inconfidência Mineira: uns defendiam a formação de uma república federativa, outros o regime monárquico constitucional; mas acertaram que a capital fosse São João d'El Rei e que em Vila Rica se instalasse uma universidade; uma bandeira com o lema *Libertas quæ sera tamen*; e que o dia do levante fosse o da cobrança de 384 arrobas de ouro, já decretada pelo Visconde de Barbacena.

O povo mesmo de nada sabia e os planos eram quase os do romântico drama de Castro Alves: *Gonzaga ou A Revolução de Minas*. A primeira sentença condenou onze à morte, mas foi reformulada pela

Rainha D. Maria I, pois havia gente muito importante para morrer. Ficou estabelecido que somente o Alferes Joaquim José da Silva Xavier (evidentemente o mais pobre e menos protegido) deveria ser morto. Os outros teriam degredo perpétuo e os padres cumpririam penas nos conventos penitenciários de Portugal. Quanto a Tiradentes:

> Depois de morto, lhe seja cortada a cabeça e levada a Vila Rica onde em lugar mais público será pregada em poste alto, até que o tempo a consuma, e o seu corpo será dividido em quatro quartos e pregado em pontos onde o réu teve suas infames práticas, e a casa em que vivia será arrasada e salgada.

Outros fatos desse tipo ocorreram. No Rio de Janeiro, em 1794: poetas, estudantes, médicos e artesãos declararam, em suas reuniões na Sociedade Literária do Rio de Janeiro, que o governo republicano era preferível ao monárquico e que "os reis são uns tiranos".

"Des-Ventura" de um corcunda e de outros artistas

Até o momento em que o teatro, com a chegada de D. João VI, veio exercer-se como atividade regular, passando já sob D. Pedro I, a receber também um enorme impulso na sua parte literária, não será possível estabelecer parâmetros críticos numa avaliação da qualidade estética do que se fez em nossos palcos.

Poucas ou inexistentes são as descrições dos espetáculos, sem o que não podemos ter nem mesmo uma pálida idéia do aspecto propriamente cênico do palco de então.

São os efeitos da proibição à imprensa. Os espetáculos, anunciados por pregões que saíam às ruas para noticiar ao público o texto representado, assim como local e horário, não tinham outro meio de se fazer divulgar. E, uma vez encenados, como avaliar seus méritos (ou deméritos) através da crítica impressa?

Alguns estrangeiros, de passagem pelo Brasil, deram-se ao trabalho de registrar impressões sobre espetáculos a que tiveram o desprazer de assistir. Não nos impressione a má vontade das críticas! Estão em jogo padrões de comportamento perante a arte bastante diferenciados. Nossos atores, recrutados nas camadas sociais menos favorecidas, sendo, na sua maioria, mestiços ou negros, não poderiam mesmo atender às exigências do gosto europeu. Não tínhamos escolas e muito menos atividades contínuas, que propiciassem uma constante apreciação do espetáculo em função do que se poderia realizar no futuro. No entanto, como terão agradado aos espectadores aquelas rusticidades! Desprezíveis, na época, aos olhos europeus, não serviriam mais tarde para enformar uma estética, como no caso de Aleijadinho?

Se a arte barroca brasileira, pela própria natureza da pintura, da escultura e da arquitetura (inclusive de casas de espetáculos) pode dar hoje testemunho da expressão criadora dos artistas — recrutados na mesma classe social que os atores — o mesmo não se dá com relação ao espetáculo teatral. Nunca é demais repetir o caráter efêmero das artes cênicas, quando se trata de tentar olhar com um mínimo de simpatia para aqueles que foram, entre nós, responsáveis pelo quase exclusivo entretenimento nas noites da Colônia.

Como veremos mais adiante, o neoclassicismo foi introduzido entre nós na forma de corte de uma tradição (barroca) e imposição de outra forma de expressão através de ensinamentos dados a representantes das classes mais abastadas. Verifica-se com isso certa facilidade de penetração de uma mentalidade artística que em nada recebeu contribuições por parte de quem a absorveu.

Da mesma forma se deu com o teatro: a chegada da corte portuguesa passou a exigir padrões de qualidade claramente diferenciados do que tínhamos a oferecer em nossos espetáculos.

Mas, se a atitude de D. João VI com relação às artes plásticas foi de organizar-lhes o ensino, o mesmo não se deu com o teatro. Foi trazendo companhias européias que o Regente deu atendimento imediato à carência de meios de entretenimento de sua corte. A partir daí, o teatro adquiriu, no Brasil, o caráter de atividade contínua.

Há notícias de criação de companhias, já aqui, com a utilização de elementos estrangeiros e nacionais. Mas a incipiente categoria de trabalhadores teatrais brasileiros teria sido inteiramente absorvida pelo novo mercado ou teria sucumbido em sua maioria?

Para efeito de maior concentração de esforços, daremos mais atenção à vida teatral do Rio de Janeiro, sede da Colônia e onde maior incremento a atividade artística recebeu com a chegada da Família Real Portuguesa, a partir de quando os outros centros urbanos passaram a seguir mais ou menos de perto a vida da capital.

A corte de D. João VI, ao lançar suas âncoras no porto do Rio de Janeiro, encontrou uma cidade que fazia jus ao longo período de obscurantismo imposto à vida brasileira pela Coroa Portuguesa. Sem licença para exercer atividades ligadas à imprensa e inteiramente isolada dos centros europeus graças à proibição ao comércio com outras nações que não Portugal, o Rio de Janeiro parecia condenado a não figurar no rol das aglomerações humanas ditas civilizadas.

A cidade, como os outros centros urbanos do período colonial, limitava-se a cumprir as funções de mero centro administrativo e burocrático, inteiramente dependente, do ponto de vista econômico, do ambiente rural. Dependência que se faz notar até mesmo na composição da população. Os senhores rurais, presos às sedes de suas propriedades, vinham à cidade apenas para finalizar negócios ou em ocasiões de festa. Fora uma camada dominante dedicada à manutenção de aparelhos de representação da Metrópole, o povo carioca e de outras capitais se compunha de trabalhadores voltados para o artesanato indispensável à manutenção da vida da cidade. Produção que no campo era exercida pela própria gente do senhor rural. Este se torna, assim, capaz de manter em sua propriedade condições de absoluta independência em relação à cidade.

Negros escravos e índios completaram a paisagem humana.

Nos meados do Século XVIII, a população não passava de trinta mil habitantes, que circulavam por ruas estreitas e inteiramente desprovidas de qualquer arremedo de limpeza urbana.

Toscos casarões compunham um quadro arquitetônico que em nada descombinava com as ruas. Como informa Luiz Edmundo, em suas *Recordações do Rio Antigo*,

> O interior do casario sombrio, pobre de decorações borradas por José de Oliveira e outros pintores, mostra um mobiliário chué: desmoronantes peças góticas, como se dizia na época,

> sempre que se quisesse fazer referências a qualquer coisa antiga e feia, trastes ainda do tempo do governador Salema, arcazes de jacarandá, cadeiras, mesas, papeleiras, entre outros móveis grosseiros, obras de talha marceneiradas no país.[60]

A falta de opções de lazer faz de cerimônias como a do beija-mão ao vice-rei um espetáculo ao povo, que se junta para ver entrar e sair os notáveis da residência da autoridade máxima da Colônia.

E não será pela total ausência de espetáculos que a população da cidade deixará de se divertir. Já existe no Rio de Janeiro a Casa da Ópera do Padre Ventura, mulato que regia a sua orquestra em trajes sacerdotais para dar fundo musical às peças de Antônio José da Silva, o Judeu. Com um elenco composto por negros e mulatos cujos nomes não chegaram aos historiadores do teatro brasileiro, as atividades artísticas do Padre Ventura, ao lado do Teatrinho de Chica da Silva (no Tijuco) deram início ao que podemos chamar de teatro como espetáculo realizado em salas especialmente construídas para este fim.

Nem mesmo o endereço da Casa da Ópera sabemos ao certo, assim como também não é possível dizer sobre a cenografia e o modo de representar dos atores. Múcio da Paixão, em seu *O Theatro no Brasil*, de,1917, abre algumas interrogações sobre a localização desse teatro:

> A Casa da Opera do Padre Ventura, segundo uns, era situada na Rua da Opera dos Vivos, actual Rua dos Andradas, segundo outros ficava no Largo do Capim, actual Praça General Osorio, que é ponto bem proximo daquelle, sendo provavel que as duas denominações se refiram ao mesmo local, attendendo-se à circumstancia de não haver por aquelle tempo as edificações que hoje separam aquella rua deste largo, e formam os respectivos quarteirões.[61]

Seria a Ópera dos Vivos a mesma casa de espetáculos do Padre Ventura? De certo temos que a Casa da Ópera foi destruída por um incêndio em 1769, numa noite em que se encenava *Os Encantos de Medéia*, do Judeu. Sabe-se também que o repertório do desventurado padre apresentava as obras de Antônio José com freqüência, além das peças do repertório francês em traduções realizadas em Portugal.

Do Padre Ventura não mais se teve notícia após o incêndio. Nada informa também sobre qualquer vinculação do empresário com a oficialidade representada pelo vice-rei.

O mesmo não se pode dizer da Casa da Ópera de Manuel Luiz, português que, sendo protegido do Marquês de Lavradio, vice-rei a partir de 4 de novembro de 1769 até 1779, manteve relações de dependência do teatro para com o poder estabelecido.

Esta nova Casa da Ópera, construída em frente ao palácio do vice-rei, na atual Praça XV de Novembro, permaneceu em atividades até 1813, ano em que se abriria ao público, sob os auspícios de D. João VI, o Real Teatro de São João.

A Casa da Ópera de Manuel Luiz, ou simplesmente Teatro de Manuel Luiz, teria sido inaugurada por volta do ano de 1776, com a presença do Marquês de Lavradio e do poeta Alvarenga Peixoto, de passagem pelo Rio.

> Consistia o theatro de Manuel Luiz num vasto salão, formando a platéa, circulado de duas ordens de camarotes que terminavam na bocca da scena, era illuminado por arandelas e lustres de crystal, destacando-se à direita, ampla e ornamentada, a tribuna do vice-rei, cujas cortinas de damasco e ouro eram encimadas pelo escudo real e os dragões de Bragança. Adornado de vistosas bambinellas, sobresahia no acanhado palco um riquissimo panno de bocca, pintado pelo artista Leandro Joaquim que foi sem dúvida o nosso primeiro scenographo.[62]

Se antes o povo tinha que contentar-se com as cerimônias de beija-mão ao vice-rei, agora havia de repetir o mesmo ritual de colocar-se à porta do teatro para ver passar a aristocracia reunida em função do espetáculo que se daria do lado de dentro do teatro.

Notas

[1] SANTIAGO, Silviano. "Para além da história social". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 232.

[2] SANTIAGO, Silviano, op. cit., p. 223.

[3] SARAIVA, Antonio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América, 1965.

[4] PORTELA, Eduardo. "A linha do horizonte renascentista". In: *Tempo brasileiro*, 47. Rio de Janeiro, out-dez, 1976, p. 14.

[5] CAFEZEIRO, Edwaldo. "Gil Vicente hoje". In: *Dionysos*, X (12/9/65). Rio de Janeiro: SNT-MEC, 1965, pp. 46-90.

[6] BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, p. 102.

[7] ANCHIETA, S. J., Joseph de. *Teatro de Anchieta*. P. Armando Cardoso S.J. São Paulo: Loyola Edições, 1977, p. 15.

[8] TEIXEIRA, Álvaro. *Roteiro cartográfico da Baía de Guanabara e cidade do Rio de Janeiro Século XVI e XVII*. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1975.

[9] TEIXEIRA, Álvaro, op. cit.

[10] CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e da gente do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Leite e Companhia, 1925, p. 161 e ss.

[11] GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *Tratado da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC (edição do Professor Emmanuel Pereira Filho), 1965, pp. 133-135.

[12] REZENDE, Garcia de. *Excerptos*. Ed. Antonio Feliciano de Castilho. Paris/ Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

[13] RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945, p. 260.

[14] CASTAGNINO, Raúl. *Teoria del teatro*. Buenos Aires: Ed. Nova, 1959, p. 25.

[15] DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre*. Paris: PUF, 1965, pp. 3-4.

[16] Apud ALENCAR, Francisco de et alii. *História da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979, p. 4.

[17] LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia-USP, 1980, p. 150.

[18] CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro.* São Paulo: Liv. Martins Editora, s/d, pp. 19-20.

[19] LÉRY, Jean de, op. cit., pp. 214-215.

[20] CASCUDO, Luís da Câmara, op. cit., p. 81.

[21] KARAVAEV, A. *Brasil — passado e presente do "capitalismo periférico".* Moscovo: Ed. Progresso, 1987, p. 25.

[22] SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 33.

[23] Apud DONATO, Hernani. *Dicionário das batalhas brasileiras.* Rio de Janeiro: IBRASA, 1987.

[24] DONATO, Hernani, op. cit., p. 121.

[25] MORAIS FILHO, Melo. "Serenatas e saraus." Apud CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro.* São Paulo: Liv. Martins Editora, s.d., pp. 200-201.

[26] BARTHES, Roland. *Essais critiques.* Paris: Seuil, 1964, pp. 41-2.

[27] MACHADO FILHO, Aires da Matta. *O Negro e o garimpo em Minas Gerais.* Belo Horizonte, Itatiaia-USP, 1985.

[28] CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia. Editores, 1958, p. 69.

[29] ANCHIETA, S. J., Joseph de. *Teatro de Anchieta.* São Paulo: Org. Armando Cardoso S. J. Edições Loyola, 1977, p. 47.

[30] ANCHIETA, S. J., Joseph de, op. cit., pp. 115-116.

[31] *O Pelote domingueiro* tem sido atribuído a vários autores. Inocêncio diz que Antônio Álvares o imprimiu em 1602 (1ª edição). Sabe-se que uma segunda edição do século XVII foi feita pelo filho de Antônio Álvares: TROVAS// NOVAMENTE FEITAS//DO MOLEIRO.//POR TRÊS AUTHORES MUITO GRAVES// em que se contão canseiras, e trabalhos, que passou// com seu querido Pelote//[...] Jà furtaraõ ao Moleiro//seu Pelote domingueiro//

[32] BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 213.

[33] ANCHIETA, S. J., P. Joseph de. Op. cit., p. 141.

[34] ANCHIETA, S. J., P. Joseph de. Op. cit., p. 190.

[35] SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1, pp. 86-96.

[36] CAFEZEIRO, Edwaldo. "Teatro popular português: o cordel e os pátios de comédias". In: *Dionysos* (16). Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, pp. 29-59.

[37] *Revista do Instituto Histórico*, Tomo V, Rio de Janeiro, 1843, pp. 343-352.

[38] SOUSA, J. Galante de, op. cit., v. 1, p. 96.

[39] ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Liv. Itatiaia/INL/Pró-Memória, 1982, T. 1, p. 31.

[40] MORAIS FILHO, Melo, op. cit.

[41] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Liv. Martins Ed., 1964, v. 1, p. 48.

[42] GOMES, Eugênio. "O mito do ufanismo". In: *A literatura no Brasil*. Org. Afranio Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955, T. 1, p. 384.

[43] GOMES, Eugênio, op. cit. p. 387.

[44] Agradecemos esta informação a Bárbara Heliodora. O texto já havia sido citado por Serafim da Silva Neto (*Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*). Posteriormente, o texto foi encontrado por Renata Guerra, na Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[45] *Relacion de la real tragicomedia con que los padres de la Compañia de Iesus en su Colegio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Magestad Catolica de Felipe II de Portugal, y de su entrada en este Reino, cõ lo que se hizo en las Villas, y Ciudades en que entrò*. Lisboa, Jorge Rodriguez, 1620.

[46] ADORNO/HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 19 e ss.

[47] CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 117.

[48] CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 244

[49] SOUSA, J. Galante de, op. cit., v. 2, p. 99.

[50] Agradecemos à Fundação Calouste Gulbenkian uma bolsa de estudos que, entre outros textos do teatro brasileiro, permitiu-nos localizar este na Biblioteca Nacional de Lisboa.

[51] BLAKE, Sacramento. *Diccionario bibliographico brazileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura (reimp. off-set), 1970, v. III, pp. 272-73.

[52] FRANCO, Caio de Melo. *O Inconfidente Cláudio Manoel da Costa, "O Parnazo obsequioso" e as "Cartas chilenas"*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931, pp. 63-84.

[53] MARTINS, Oliveira. *O Brasil e as colónias portuguesas*. Lisboa: Guimarães, 1978, p. 98.

[54] MOURA, Carlos Francisco. *O Teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Mato Grosso: Ed. UFMT, 1976, p. 46.

[55] ÁVILA, Affonso. *O Teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Pref. Municipal de Ouro Preto, 1978, p. 29.

[56] Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/Ed.UnB, 1987.

[57] SALGADO, João. *História do teatro em Portugal*. Lisboa: David Corazzi, 1985, p. 43.

[58] Cf. MATOS, Florisvaldo. *A Comunicação social na Revolução dos Alfaiates*. UFBA, 1974.

[59] PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1971, p. 59.

[60] LUIZ EDMUNDO. *Recordações do Rio Antigo*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1950, p. 27.

[61] PAIXÃO, Mucio da. *O Theatro no Brasil*, Rio de Janeiro: Brasília Editora, s/d, p. 69.

[62] AZEVEDO, Moreira de. *O Rio de Janeiro*. Apud PAIXÃO, Mucio da, op. cit., p. 79.

ATO II

A MONARQUIA

O DRAMA DO IMPÉRIO: UM JOÃO E DOIS PEDROS

1808. Rio de Janeiro. Setenta e cinco logradouros. Quarenta e seis ruas, dezenove campos ou largos, seis becos, quatro travessas. Assim mesmo, hospedou quinze mil fujões. Nem as garras de Napoleão eram suficientes para segurá-los. Com esta bagagem chegou ele, D. João: duzentos milhões de cruzados, servos, conselheiros, desembargadores, marqueses, cônegos e D. Maria, louca.

O Rio agora é sede do aparelho de estado português. Aqui se instalaram ministérios, coisas desconhecidas antes:

> Deles, os mais importantes eram: os Ministérios do *Reino*, da *Guerra e Estrangeiros* e o da *Marinha e Ultramar*; em 1821, o Real Erário foi transformado em *Ministério da Fazenda*. Tornando-se o Brasil o centro político do Estado Português, os assuntos a ele referentes ficaram a cargo do Ministério do Reino, enquanto os de Portugal e demais domínios coloniais incluíam-se nas atribuições do Ministério da Marinha e Ultramar. A essa mudança política chamou-se de *inversão brasileira*.[1]

Tudo bem, mas era preciso uma reforma na área da cultura. Afinal, não só de pães e frangos vivia a corte. E nós também queríamos um pouco desse avanço. Houve a fundação dos cursos técnicos e superiores. Foi permitida a impressão, desde que em interesse da Coroa. E o teatro, que na época era a melhor diversão? Os nobres de Lisboa e a Família Real mereciam coisa melhor que a Casa da Ópera de Manuel Luís. Nisto Dom João VI esteve de acordo: decretou a construção do Real Teatro de São João. Evidentemente, necessitavam de casas de espetáculos para receber as companhias européias que a nobreza reclamava. E veio logo a enxurrada de trinta!

A perspectiva do saber iluminista se instala com a permissão de que missões científicas estrangeiras viajassem pelo país, incentivando-se também os estudiosos locais. E, como não podia deixar de ser, veio logo o aprendizado do saber financeiro. E assim nos tornamos Reino Unido a Portugal e Algarves. Enquanto isso, os nativos nem podiam viver, esmagados e dispersos de suas comunidades para ceder lugar à "civilização"e à "fé". Não foi só. Esta terra, de tão grande, ficou muito pequena. Precisavam levar nossas fronteiras à margem esquerda do Prata. Nós nem sabíamos que tínhamos fronteiras... E tivemos que brigar com quem não conhecíamos. Conseguir dinheiro e gente para a guerra. No Norte, ninguém sabia por que pagar tanto tributo para os magnatas do Sul. Lá vem revolução. A esta altura, já sabíamos até sobre Revolução Francesa e república.

1817. Morre Dona Maria. *Mais, la folle est morte, vive le fou!* Aí já a Guerra do Prata estava no pique. E o Norte já pensava em libertação. Começou-se a falar em república e querer que o rei fosse para onde fora a rainha. Não foi necessário. De Portugal surgiram saudades; e então levaram-no de volta. Dom João apanha todo o dinheiro do Banco do Brasil e vai-se. Foi-se, mas deixou o filho Pedro como regente. O historiador português Oliveira Martins deixou-nos seu retrato:

> Jogado como um odre entre os dois partidos, brasileiro e português, o primeiro que não queria, o segundo que queria que D. João VI embarcasse, o rei das Américas, das Áfricas e de Portugal na Europa, com a Índia na Ásia, o comercio etc, representou os papéis mais burlescos; disse e desdisse, proclamou e reclamou, passivo, infeliz, tiranizado pelo filho que à frente da guarnição do Rio, já senhor e chefe, o obrigou afinal a embarcar para a Europa e a nomeá-lo regente e lugar-tenente no Brasil (1821, abril).[2]

Mas não foi tão ruim assim. Todas as iniciativas de D. João, adaptando os princípios iluministas ao projeto de dominação, levaram o selo da necessidade de elevar o homem (índios e pretos fora) através do conhecimento e da razão. Educar, na confiança de que os erros humanos não se fundam na maldade, mas na ignorância.

A Igreja não é mais a única escola, mas, mesmo assim, não se deixou de aprender a rezar antes de aprender a ler. De qualquer maneira, o ensino técnico e o superior abrem leques de opções profissionais, com novas carreiras comerciais, militares, médicas, navais, que agora passam a concorrer com a eclesiástica. As bibliotecas dos padres foram franqueadas ao público. Os particulares se abasteciam de empréstimos e vindas do estrangeiro. A maçonaria se encarregou de divulgar as idéias políticas e encaminhar a sociedade para fora dos parâmetros ideológicos da Igreja.

Foi embora o pai e ficou o filho, para alegria dos frangos (e das frangas...). Em Portugal (Porto e Lisboa), o movimento liberal impôs ao rei convocar a Corte e elaborar uma carta constitucional. Daí a palavra "constitucional" ter virado moda. No Grão-Pará, Bahia e Rio de Janeiro, todos se movimentaram em torno de uma constituição: PRIMEIRO BATALHÃO DE CAÇADORES DE SANTOS; CAMPANHA NATIVISTA DA JUNTA GOIANA; ESCRAVOS CONSTITUCIONALISTA DE ARGOIM; MOTINS DE MANUEL PEDRO.

Foi então que o príncipe, entre as ordens de Portugal e desordens do Brasil, negociou a nossa independência.

Dois milhões de libras esterlinas e o título de Imperador do Brasil, que deveria ser usado por D. João VI, embora sem qualquer direito. Mas ainda havia portugueses descontentes e a luta continuou um pouco mais. Foram as chamadas Guerras da Independência (1822-23). Os baianos venceram portugueses em Pirajá e Itaparica; os piauienses, na Vila de São João do Parnaíba; os cearenses, em Genipapo; os maranhenses, em Caxias; os paraenses, em Belém.

Bem não tinham acabado a luta e já Dom Pedro era questionado na liderança dos brasileiros. Brasileiro liderado por português era difícil de engolir... Tudo começou com a Constituição que ele tomara o compromisso de respeitar e dissolvera, organizando uma comissão presidida por ele próprio para redigir o projeto da Monarquia Constitucional, que é promulgado em 25/3/1824. Mas o povo foi para a rua, gritando:

Brava gente brasileira
Longe vá amor servil
Deixemos os estrangeiros
E cuidemos do Brasil
(Anônimo)

A Confederação do Equador eclodiu em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e Piauí, bradando com o seu manifesto:

> Brasileiros! Salta aos olhos a negra perfídia, são patentes os reiterados perjuros do Imperador, e está conhecida a nossa ilusão ou engano em adotarmos um sistema de governo defeituoso, ainda que em suas partes componentes.
> (Manifesto dos revolucionários da Confederação do Equador)

Lá se vai Dom Pedro I ser Dom Pedro IV em Portugal, não sem antes tomar as tradicionais pré/pró-vidências:

> Usando do direito que a constituição me confere, declaro que hei muito voluntariamente abdicado na pessoa do meu muito amado e prezado filho, o senhor Dom Pedro de Alcântara.
> Boa Vista 7 de abril de 1831.
> (texto da abdicação de D. Pedro I)

Mas o Senhor Dom Pedro de Alcântara era menor de idade e pela Constituição só poderia governar aos dezoito anos. O Parlamento, a quem competia eleger o Conselho de Regentes, estava em gozo de "merecidas" férias. Por isso os deputados elegeram uma Regência Trina Provisória. Continuaram os motins: o do Vigésimo Sexto Batalhão de Infantaria do Morro de São Bento; um outro denominado os "Tiros do Teatro", nome popular por ter acontecido em frente ao Teatro Constitucional Fluminense; seguindo-se o Batalhão da Marinha na Ilha das Cobras, Ilha de Villegaignon e Santa Cruz. E não adiantou, mesmo com a Regência Trina Permanente. O povo continuou na rua. Vieram SETEMBRADA, NOVEMBRADA, ABRILADA, FEDERALISTAS BAIANOS, CABANADA. A Regência sempre trocando o Padre Diogo Antônio Feijó por Pedro Araújo Lima. Vai daí que arrebentaram a GUERRA DOS FARRAPOS, SABINADA, BALAIADA. Ao lado das lutas pela república, aparecem até idéias libertárias trazidas pelos primeiros imigrantes, especialmente italianos[3] e ilustradas pelo teatro de França Jr. e Artur Azevedo. Estava claro que a Regência não dava certo: "Queremos rei!" A saída foi trazê-lo. E trouxeram-no em 1840, com quinze anos incompletos. Mas o povo comentou:

> Por subir Pedrinho ao trono
> Não fique o povo contente.
> Não pode ser boa coisa
> Servindo com a mesma gente.
> (Anônimo)

Internamente, o caldeirão fervilhava: interesses dos vários partidos, monarquistas contra os "subversivos republicanos" e os "xiitas" anarquistas, que estavam chegando com o início da industrialização. Estes últimos passavam despercebidos. Uma calma aparente surgiu com a presença do Poder Moderador, que dividia o prato entre o Legislativo e o Executivo, satisfazendo, assim , conservadores e liberais. Estes, como dizia França Jr., eram "filhos da mesma mãe, a Dona Conveniência". E o povo não perdia oportunidade·

> Quem furta pouco é ladrão
> Quem furta muito é barão
> Quem mais furta e esconde
> Passa de barão a visconde.
> (Anônimo).

Dom Pedro II era querido, amado e respeitado. Mas como resolver os problemas ideológicos? Desde 1842, os liberais vinham-se levantando em Minas e São Paulo (Feijó, Campos Vergueiro, Teófilo Otoni). Mas Dom Pedro não perdia oportunidade de dar anistia. Em Pernambuco, os liberais organizaram a Insurreição Praieira, liderada por Borges da Fonseca e Pedro Ivo, instigante porque lutava contra os monopólios de comércio e os grandes latifúndios. Cantavam na rua

> Se o despotismo atrever-se
> A sair do seu covil
> Ferro e fogo encontrará
> Nos valentes cinco mil.
> (Hino dos Praieiros, Revolução Praieira, 1848)

Dom Pedro continua "empurrando tudo com a barriga", concedendo anistia aos revolucionários e assim justificando sua "bondade".

O Paraguai transforma-se em potência emergente. Começou a progredir no governo de Francia e continuou no de Solano López. Tornara-se, no campo militar, a primeira potência sul-americana. Isto atentava contra os interesses da Argentina, do Uruguai e do Brasil. Assim surgiu a Guerra do Paraguai. Diz-se que morreram trinta e seis mil brasileiros, o que se tornou material fértil para dramaturgos como Martins Pena, França Jr., Araújo Porto-Alegre, Artur Azevedo. Este último, testemunha ocular de "bailes" e "dramas" da melancólica altivez e orgulho da nossa monarquia, assinalou também os dramas e festas da República.

O último baile do Império foi na noite de 11 de novembro de 1889. No dia seguinte, o Imperador viajava para Petrópolis e lá curtiu a ressaca fora do calor do Rio. Na manhã do dia 15, seu genro, o Conde d'Eu, ainda fez seu passeio pelo bairro de Botafogo. À tarde, soube que as tropas do Exército estavam cercando o Ministério da Guerra e exigindo a demissão de Ouro Preto. O Conde exclamou:

— Neste caso, a Monarquia acabou.

Acabou em 1889, quando a Europa fervilhava.

Isto é apenas a introdução, porque de fato na Europa fervilhavam mesmo a instalação da sociedade industrial com a Revolução Francesa; o socialismo, com o Manifesto Comunista de 1848; o anarquismo de vários matizes; socialismo idealista, positivismo etc. E, na prática, os movimentos operários, que definirão essas tendências, com a I Internacional (1864) e a II Internacional (1889).

Não era só: Feuerbach (Ludwig, 1804-72); Renan (Ernest, 1823-93); Michelet (Karl Ludwig, 1801-93); Hegel (Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831); Darwin (Charles, 1809-82); Marx (Karl, 1818-83); Engels (Friedrich, 1820-95). Pensavam e sonhavam o mundo.

O DRAMA DAS ARTES: OROPA, FRANÇA E BAHIA

A arte brasileira, à altura da chegada da Família Real Portuguesa às praias do Rio de Janeiro, apresentava os frutos de um casamento quase perfeito: os ensinamentos dos mestres portugueses com a intuição e a força criadora de artistas como O Aleijadinho. Casamento quase perfeito porque faltava, como componente, a renovação contínua de técnicas capazes de propiciar ousadias:

> Na hora em que fosse necessário subir, fazer plantas audaciosas, rasgadas, edificar verticalmente, não seria possível com o aprendizado que tínhamos geralmente. Para constatar o que [sic] dizemos, verifiquem-se as plantas das igrejas mineiras e goianas do século XVIII, cujas imprecisões, ao passar do papel para a execução, são berrantes.[4]

Tratava-se de um impasse: a pujante força criadora de nossos artistas chegava a limites impostos pela ausência de técnicas que a realimentassem e fornecessem os meios de atender às exigências de uma sociedade cujo destino começava a mudar.

A situação de sede de um império ditava as condições: de um lado, o surto civilizatório colocava a necessidade de nos afirmarmos como nação à altura de mostrar que cá, como na Europa, tínhamos contribuições a dar ao mundo das artes. Junto a isso, a presença da Corte Portuguesa e seu aparelho de estado exigiam acomodações, fossem para residências particulares, fossem para abrigar a administração pública.

Se a Coroa Portuguesa havia proibido até o Século XIX quaisquer atividades manufatureiras e tipográficas, a bagagem do Príncipe-Regente trouxe a primeira tipografia que se instalou. Houve tentativas anteriores, como a de Antônio Isidoro da Fonseca, cuja tipografia foi queimada em 1747, para não "propagar idéias que poderiam ser contrárias aos interesses do Estado".

A mudança de atitude não deve, no entanto, ser vista como um repentino e imprevisto ato de generosidade por parte de Sua Alteza. Ambas as posturas, tanto a anterior como a posterior à sua real chegada, fazem parte de um mesmo projeto de dominação. De longe seria mais difícil o controle da "propagação de idéias", daí a sumária proibição à imprensa. Uma vez aqui, não tardaram os atos de censura.

Em 1815, por sugestão de Antonio Araújo de Azevedo, Conde da Barca, D. João decide contratar uma equipe de mestres franceses que se encarregaria de inaugurar entre nós a sistematização do ensino das artes, com a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Com a queda de Napoleão, a tarefa, confiada ao Marquês de Marialva (embaixador de Portugal na França) e logo depois a Francisco José Maria de Brito, de reunir o grupo de artistas, não encontrou grandes dificuldades. A 26 de março de 1816, desembarcava no Rio de Janeiro um grupo de quarenta pessoas, entre artistas, artesãos, mestres e auxiliares e respectivas famílias. Teria assim início a famosa Missão Artística Francesa.

Note-se o nome da escola que se planejava: de Ciências, Artes e Ofícios. Entre os dezesseis membros da Missão, vieram os artífices Jean Baptiste Level (mestre ferreiro e perito em construção naval), Pilite (surrador de peles e curtidor), Fabre (curtidor), Nicolas Magliori Enout (serralheiro), Louis Joseph Roy e seu filho Hippolyte (carpinteiros e fabricantes de carros) e o engenheiro mecânico François Ovide. Tratava-se, pois, de iniciar a formação de um *know-how* que possibilitasse as práticas de manufatura destinadas a um mercado consumidor. Vê-se com isso, no plano econômico, repetir-se o mesmo processo anteriormente apontado na questão da "propagação de idéias".

Assim exprimia-se D. João VI ao promulgar o decreto de 12 de agosto de 1816, de fundação da Escola Real de Artes e Ofícios, para que ela promovesse e difundisse:

> [...] a instrução e conhecimento indispensáveis aos homens destinados não só a empregos públicos de administração do

> Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, mormente neste continente, cuja extensão não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao aproveitamento do terreno, precisa de grandes *socorros* da *estética* para aproveitar os produtos cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brasil o mais rico e opulento dos reinos conhecidos. [grifos nossos]

Vemos que a estética se encontra em posição meramente subalterna em relação à apontada necessidade de modernizar os setores capazes de promover o início da industrialização entre nós. A referência à instrução de homens destinados aos cargos públicos é suficiente para fornecer o quadro da mentalidade elitista (e paternalista) no que diz respeito à educação.

Quanto à parte propriamente artística da Missão, estaria representada por Joachim Lebreton, como chefe; Jean Baptiste Debret, pintor histórico; Nicolas Antoine Taunay, pintor de paisagens; Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, arquiteto; Auguste Marie Taunay, escultor; Charles Simon Pradier, gravador; Segismund Neukomm, compositor, organista e mestre de capela; os auxiliares Charles Louis Levasseur e Louis Simphorier Meunié (de Grandjean de Montigny) e François Bonrepos, ajudante de Auguste Marie Taunay.

A instalação da escola, no entanto, não se daria imediatamente e não sem muitos contratempos. Um segundo decreto real, datado de 12 de outubro de 1820, sem aludir ao anterior, criava a Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Um terceiro saiu a 23 de novembro de 1820, referindo-se a uma Academia de Artes. Finalmente, a 5 de novembro de 1826, instala-se, no prédio projetado dez anos antes por Grandjean de Montigny, a Academia Imperial de Belas Artes, já, pois, sob os auspícios de D. Pedro I.

A mudança de nome de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (nos planos originais de D. João VI) para Academia Imperial de Belas Artes no momento da inauguração não é acidental. A mentalidade brasileira, implantada pelos jesuítas, de valorizar a literatura sobre as artes e os ofícios manuais, estava fortemente impregnada na sociedade.

Os artistas do barroco, mestiços e de origem humilde, eram vistos muito mais como artesãos. Não é de espantar. Até então nossas incipientes atividades de manufatura eram exercidas, na maioria das vezes, por escravos. Ao homem das camadas médias ou das elites não se permitiria que se igualasse aos escravos ao executar tarefas a eles destinadas. Assim, pintura ou escultura, a arte não passava de atividade vista com maus olhos, identificada que estava ao trabalho manual. Implantar uma escola nos moldes que D. João imaginara mostrou-se, em pouco tempo, tarefa de difícil execução.

Desta maneira, a Academia Imperial de Belas Artes viria atender a outros objetivos: contribuir para refinar o gosto e conferir dignidade a uma atividade considerada como mero adorno. Vemos, em *Luxo e vaidade* (publicada em 1860), de Joaquim Manuel de Macedo, a imagem positiva do artista, dada pelo personagem do tio de Henrique, jovem educado na Europa:

> ANASTÁCIO — Segue-se daí que te mandei estudar para te fazer pintor, e que tu não me borraste a pintura; sê portanto orgulhoso com esses que em sua soberba desprezam o artista que vale mil vezes mais do que eles; [...]

O próprio D. Pedro I nomeou o pintor Simplício Rodrigues da Silva (ou Rodrigues de Sá) para a função de mestre de seus filhos.

Vicissitudes de outra natureza também dificultaram o trabalho dos mestres franceses:

> [...] a atitude sempre ambígua de D. João VI frente aos problemas da Missão parece ter sido gerada em grande parte pelas pressões exercidas sobre ele pelo cônsul geral francês no Brasil, Coronel Maler, que havia sido incumbido pelo seu governo de vigiar a colônia de artistas franceses no Brasil sob pretexto de uma possível participação destes num suposto plano de fuga de Bonaparte para a América e numa suposta conspiração contra o governo argentino.[5]

Entre intrigas e desavenças, mortes e retornos à França, foram apenas três os componentes da Missão que de fato realizaram um trabalho contínuo no Brasil. Nicolas Antoine Taunay, tendo retornado à pátria em 1821, fez aqui, sem ter tido jamais atividades pedagógicas, retratos e paisagens e atendeu a algumas encomendas da Família Real, entre elas um retrato de D. João VI. A cadeira de pintura de paisagem, para a qual estava destinado, foi entregue a seu filho Félix Emile, designado mais tarde diretor da Academia Imperial de Belas Artes.

Jean Baptiste Debret, juntamente com Grandjean de Montigny e Auguste Marie Taunay, dedicar-se-á a trabalhos de ornamentação da cidade em datas festivas. Terá também incumbências de registrar ocasiões como o "Desembarque da princesa real Leopoldina", a "Aclamação de D. Pedro I", o "Casamento de D. Pedro I com a princesa Amélia de Leuchtenberg". Além disso, será grande o acervo deixado por Debret dedicado às cenas do cotidiano brasileiro. Suas atividades como professor se iniciam quando, unindo-se a Grandjean de Montigny, aluga uma casa para as aulas, pois a Academia, já às vésperas da Independência do Brasil, ainda depende de local para funcionar.

Finalmente instalada a Academia, dez anos e meio após a chegada da Missão, Debret receberá, para seu curso de pintura histórica, 35 novos alunos, entre eles Manuel de Araújo Porto-Alegre, José dos Reis Carvalho, Alphonse Falcoz, João Clímaco e Augusto Goulart, que se juntariam a cinco outros alunos dos tempos das aulas dadas na casa alugada com Montigny: Francisco Pedro do Amaral, Simplício Rodrigues de Sá, José de Cristo Moreira, Francisco de Souza Lobo e José da Silva Arruda.

Grandjean de Montigny foi o primeiro professor oficial de arquitetura no Brasil. Edificou a primeira Praça do Comércio (inaugurada em 1820) e também a segunda (1836); o mercado da Candelária (prédio ainda em pé, na rua Visconde Itaboraí, em frente à Igreja da Candelária hoje Casa França-Brasil); dois teatros: um na Praça Tiradentes e outro na Rua do Teatro. Existe ainda o Solar Grandjean de Montigny, onde morou, no terreno da atual Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Já D. João VI, reconhecendo o mérito de seu trabalho do Salão Principal da Praça do Comércio, agraciou-o com a Ordem de Cristo.

Em 1847, recebeu do Governo o título e as insígnias de Oficial da Ordem da Rosa.

Entre os cinqüenta discípulos formados, estão: os dramaturgos Manuel de Araújo Porto-Alegre e Luís Carlos Martins Pena; João Clímaco; Porto-Alegre e Job Justino de Alcântara Barros chegaram a diretores da Academia.

Um Aleijadinho e muitos aleijões

À monumentalidade e à pompa do Barroco opõe-se a "nobre simplicidade e calma grandeza", no dizer de Winckelmann, do espírito helênico.

> Essa simplicidade e grandeza serão interpretadas, na arquitetura, pela volta à simetria, ao frontão e à coluna, ao uso austero da cor branca ou cinza das paredes despojadas de ornamento excessivo; na pintura, elas significarão o predomínio despótico da forma sobre a cor e a eleição do tema histórico tratado com um rigor quase didático.[6]

O Barroco brasileiro, tendo sido uma corrente artística introduzida entre nós pelos portugueses, atingiu, com os artistas brasileiros, expressões muito particulares e diferenciadas do que se tinha feito na Europa. Assim, mesmo considerando o impasse enfrentado por nossos artistas no início do Século XIX, uma questão se afigura imperiosa para aqueles que pretendam pensar o desenvolvimento da arte brasileira.

Há de ser considerado que, pertencendo a camadas populares, nossos artistas barrocos puderam, talvez por isso mesmo, quebrar os compromissos com os ensinamentos europeus e acrescentar a eles a sua contribuição, a ponto de se tornar o barroco brasileiro uma expressão de arte em grande parte distanciada das suas matrizes originais.

Pensemos o acima exposto com relação ao teatro: verifique-se a monumentalidade das alegorias vicentinas e a singeleza, embora não menos bela, das figuras anchietanas. Os diabos Guaixará e Aimbirê, como líderes indígenas, são menos monumentais que Lúcifer ou

Belzebu, mas não menos astutos e sagazes, no mesmo embate com o esplendor do Anjo da Guarda.

O classicismo introduziu-se aqui na forma de uma imposição. Como diz Ana Mae T. B. Barbosa,

> As novas manifestações neoclássicas, implantadas como que "por decreto", iriam encontrar eco apenas na pequena burguesia, camada intermediária entre a camada classe dominante e a popular, e que via na aliança com um grupo de artistas da importância dos franceses, "operando por força do aparelho oficial de transmissão sistemática da cultura", uma forma de ascensão, de classificação.[7]

Os discípulos da Missão Francesa, recrutados nas camadas de elite, responderam com docilidade à imposição dos modelos externos, em atitude contrária à dos humildes artistas barrocos.

Mesmo assim, o artista plástico, durante todo o Século XIX, não alcançou o mesmo prestígio que os homens de letras, como resultado da já citada influência jesuítica.

De um lado a dificuldade na implantação do ensino técnico, voltado para as práticas manufatureiras; de outro, a distância tomada entre a arte e a sociedade, como resultado da prática pedagógica elitista. Este o quadro que Araújo Porto-Alegre, aluno de Debret, enfrentou ao assumir a direção da Academia Imperial de Belas Artes, em 1855.

Já imbuído do Romantismo, Porto-Alegre procurou um reencontro da Academia com o seu destino original — e com o povo —, apesar das diferenças ideológicas que impulsionaram o projeto da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios.

No entanto, talvez já fosse um pouco tarde. O ideário do classicismo já tinha tido tempo para se instalar.

O comentário a seguir, a respeito do ensino para artistas e artífices, tem especial relevância. A ausência, ainda hoje, do aluno operário nas instituições de ensino vem provocando o aprofundamento de um abismo entre a cultura popular e a de elite, atribuindo-se a uma maior valor do que à outra, como se ambas não constituíssem a produção material e espiritual do homem. (E que dizer da insuficiência, ainda hoje, dos cursos de arte em escolas destinadas às camadas populares!).

> A permanência dos velhos métodos e de uma linguagem sofisticada continuou mantendo o povo afastado, tornando a inclusão da formação do artífice junto ao artista uma espécie de concessão da elite à classe obreira [...][8]

Voltando ao classicismo: ele foi tomado pelos seus aspectos mais exteriores, sem se devolver, aos agentes da imposição, nenhum questionamento ao ensinado, que assumiu, assim, o aspecto de dogma. Sequiosos por soluções práticas e imediatas que possibilitassem a resolução dos problemas de que sofríamos, qualquer pequena conquista (ou esperança de) significava um avanço. Com isso, adotar os moldes do classicismo ou de qualquer outra escola, era atitude mais do que previsível.

Não se trata, aqui, de invalidar os méritos do trabalho realizado pelos mestres da Missão Francesa, muito menos as realizações artísticas de seus discípulos. Trata-se, antes, de avaliar os resultados em termos de criação de uma mentalidade e de uma atitude diante das práticas de dominação.

A reação acima referida viria mais tarde nas sátiras e comédias de nossos dramaturgos traduzida na caricatura do estrangeiro como figura ridícula: de dominador, o estrangeiro passa a criado, pseudo-intelectual, trambiqueiro e risível criador de projetos tão mirabolantes quanto absurdos. De Martins Pena (*Os Dous* ou *O Inglês maquinista*) a França Jr.(*O Tipo brasileiro*, *Caiu o ministério*) e Macedo (*A Torre em concurso*, *Luxo e vaidade*), essas figuras se encarregarão de apresentar o protesto do dominado contra o dominador, conforme veremos e riremos mais adiante.

Espetáculos estrangeiros e dramas nacionais

A presença da Família Real e dos nobres de Lisboa na pequena cidade do Rio de Janeiro passou a exigir uma revisão na política cultural. Assim, a 28/5/1810, D. João VI, considerando insuficiente e inadequado o Teatro de Manuel Luís, assinou um decreto autorizando a construção do Real Teatro de São João, que ficou pronto em 1813. O teatro passou então a ser a diversão preferida, quer por interesse propriamente cultural de apreciação do espetáculo, quer por sofisticação e vontade da população de estar presente em lugares onde apareciam o Príncipe-Regente, sua família e os nobres vassalos.

As outras cidades passaram a imitar o Rio de Janeiro e cerca de quarenta casas de espetáculos foram construídas na Colônia entre a segunda metade do Século XVIII e o Século XIX. Os principais teatros foram os seguintes, a começar pelos já existentes até 1808:

1746 — Teatro Ouro Preto (Minas Gerais)
1774 — Teatro de Manuel Luís (Rio de Janeiro)
1800 — Teatro Sabará (Minas Gerais)
1812 — Teatro São João (Bahia)
1813 — Real Teatro de São João (Rio de Janeiro)
1815 — Teatrinho Particular (construído ao lado do Real Teatro de São João - Rio de Janeiro)
1817 — Teatro União (depois São Luís do Maranhão)
1820 — Teatro Particular de Luís de Sousa Dias (Rio de Janeiro)
1823 — Teatro do Plácido (Largo do Rocio - Rio de Janeiro, fechado por D. Pedro I em 1824 porque a sociedade particular que o dirigia impediu a entrada da Marquesa de Santos a uma das récitas)
1824 — Teatro da Rua do Lavradio (Rio de Janeiro)
1826 — Teatrinho da Rua dos Arcos (Rio de Janeiro)
1832 — Teatro São Francisco de Paula, que depois se chamou Ginástico Dramático, projetado por Grandjean de Montigny (Rio de Janeiro)
1833 — Teatro 7 de Abril (Pelotas)
1833 — Teatro de Daniel French

1833 — Teatrinho da Vila de São Salvador de Goitacazes (Rio de Janeiro)

1833 — Teatrinho da Vila Real da Praia Grande (Niterói - onde estreou a primeira Companhia de João Caetano)

1833 — Teatro São Pedro, na Rua do Valongo (Rio de Janeiro)

1834 — Teatro da Praia de Dom Manuel, também chamado São Januário e depois Ateneu Dramático (Rio de Janeiro)

1838 — Teatro Dom Pedro II (Porto Alegre)

1841 — Teatro Santa Isabel do Tijuco (Minas Gerais)

1847 — Teatro Tivoly (Rio de Janeiro - Campo de Santana)

1850 — Teatro Santa Isabel do Recife (Pernambuco)

1852 — Teatro Provisório (Praça da Aclamação - Rio de Janeiro)

1858 — Teatro São Pedro (Porto Alegre)

1859 — Teatro Alcazar (Rua da Vala - Rio de Janeiro)

1860 — Teatro Santa Leopoldina (Botafogo - Rio de Janeiro)

1860 — Teatro Variedades (São Cristóvão - Rio de Janeiro)

1863 — Teatro Eldorado (Rua da Ajuda - Rio de Janeiro)

1870 — Teatro São Luiz (com duas frentes: uma para a Rua Sete de Setembro, a outra para a Rua do Teatro - Rio de Janeiro)

1880 — Teatro Lucinda (Rua Espírito Santo - Rio de Janeiro)

1880 — Teatro Politeama Fluminense (Rua do Lavradio - Rio de Janeiro)

1881 — Teatro Príncipe Imperial, também chamado Éden Fluminense, Variedades, Moulin Rouge e São José (Largo do Rocio, Rio de Janeiro)

1885 — Teatro Santa Rosa (João Pessoa - Paraíba)
1886 — Teatro Apolo (Rua dos Inválidos - Rio de Janeiro)
1890 — Teatro Apolo (Rua do Lavradio - Rio de Janeiro)
1895 — Teatro Eden Lavradio (Rua do Lavradio - Rio de Janeiro)

A vida teatral se intensifica com a vinda de companhias européias de declamação, líricas, de *ballet*, como a companhia de canto dirigida por Ruscoli e a de bailado, sob a direção de Lacombe.

A primeira companhia regular a ocupar o Real Teatro de São João tinha o seguinte elenco:

Mariana Torres, primeira atriz; Maria Amália da Silva, Estela Joaquina de Morais Paiva, Maria Cândida de Sousa, Victor Porfírio de Borja, Antônio José Pedro, José Evangelista (da Costa) e Domingos Botelho. A estes juntaram-se os brasileiros: Antônio Bahia, Manuel Alves, Ladislau Benevenuto, José Inácio da Costa e Maria Cândida. Esta companhia, ao retornar a Portugal, deixa conosco os atores Victor Porfírio de Borja e Antônio José Pedro.

Em 1824, o Real Teatro de São João é incendiado e, após a sua reconstrução, passa a denominar-se Teatro de São Pedro.

1827 — Estréia João Caetano dos Santos, o primeiro grande ator brasileiro, em S. João de Itaboraí (interior do Estado do Rio de Janeiro), com o drama *O Carpinteiro de Livônia*, texto não localizado.

28/6/1829 — A segunda companhia portuguesa chega ao Brasil compondo-se de: Ludovina Soares da Costa, Josefa Thereza Soares, Gertrudes Angélica da Cunha e sua filha Gabriela da Cunha (Vecchy), João Evangelista da Costa, Manuel Soares da Costa, José Maria do Nascimento. Alguns deles faziam já a sua segunda visita ao Brasil.

17/7/1829 — Aportava nova leva de atores portugueses: Joaquim José de Barros, Miguel João Vidal, Manuel Batista Lisboa, Maria Amália da Silva, Antônio José Pedro, João Clímaco da Gama, João Jacob Quesado e alguns bailarinos: Luís Montani e o casal Catton. Depois entrou também o ator Victor Porfírio de Borja. Formaram uma companhia que estreou em 31 de julho, com o drama *O Ermitão e a beata*.

Esta companhia foi posteriormente dividida em duas, indo uma parte para o Teatro da Vila Rica da Praia Grande, de Niterói.

São os atores destas primeiras companhias os responsáveis pela formação dos atores nacionais. Estamos em plena efervescência das lutas da Independência (proclamada por D. Pedro em 1822) e das primeiras manifestações pela Abolição da Escravatura.

1829 — D. Pedro I manda buscar em Portugal uma grande companhia que estréia no Teatro de São Pedro. João Caetano vai trabalhar no São Pedro e aí conhece Estela Sezefreda, bailarina, que vai tornar-se sua esposa. O sentimento nativista começa a provocar uma cisão entre os artistas. Alguns contratos de portugueses fiéis à Metrópole são rescindidos. O Teatro de São Pedro é fechado em abril de 1831 e só reabre em maio, com o nome de Teatro Constitucional Fluminense.

Lutas da Independência: paixões de João Caetano

Surge então o teatro profissional brasileiro. A primeira companhia nacional estreou em Niterói, no Teatro Vila Real da Praia Grande ou Teatro Niteroiense, com a peça *O Príncipe amante da liberdade ou Independência da Escócia,* texto perdido e de provável autoria de Camilo José do Rosário Guedes. A intenção era libertar o teatro brasileiro da tutela portuguesa. Mas Décio de Almeida Prado[9] informa que a província não era ainda um mercado de trabalho suficiente para tantas empresas. João Caetano e Estela Sezefreda tiveram que excursionar pelo interior até que, em 1834, a companhia portuguesa que ocupava o Teatro São Pedro, então Constitucional Fluminense, mudou-se para o Teatro São Januário. João Caetano volta ao Constitucional Fluminense com uma cláusula no contrato da companhia que impunha a nacionalidade brasileira a todos os atores.

As lutas pela libertação nacional já haviam atingido, no palco, o seu clímax, em passado não longínquo. Galante de Sousa dá-nos algumas informações dignas de nota:

> A agitação política que preparava o 7 de setembro tornava o Rio de Janeiro, diz um cronista da época, "uma cidade conquistada"... "o teatro era o lugar onde se cometiam todas as noutes as mais inauditas cenas de anarquia social em presença do rei e depois do Príncipe Regente"[10]
>
> [...]
>
> A situação era tão grave, os ânimos tão exaltados, que o ator José Joaquim de Barros, tendo de desempenhar o papel do tirano na peça já mencionada, de Camilo José do Rosário Guedes, (*O Dia de júbilo para os amantes da liberdade ou A Queda do tirano*) avisava ao público, pelos jornais, que "para o bem do drama é que se prontificava a fazer semelhante papel, pois que seus sentimentos eram inteiramente opostos aos que se via obrigado a fazer sobre a cena"[11]

Em 1833, João Caetano funda a primeira companhia teatral brasileira com propósitos nacionalistas e entra em choque com os portugueses. O elenco era o seguinte: Francisco Antônio de Oliveira e Silva, Luís José da Rocha, João Antônio da Costa, Luís José de Faria, José Joaquim Pimentel, José Carlos da Silva, Pinto Fluminense, Estela Sezefreda, Custódia Maria do Carmo e Francisca de Paula Firmina. Seu primeiro espetáculo foi no recém-construído Teatro do Valongo e, um mês após a estréia, é desalojado pelo grupo de atores portugueses desligados do Constitucional Fluminense. Faz publicar no *Jornal do Commercio* o seu protesto de ator brasileiro.

As palavras do próprio Caetano surgem documentadas em livro de Lafayette Silva.

> O ator brasileiro João Caetano dos Santos e a bailarina Estela Sezefreda participam ao respeitável público que estão demitidos do Teatro do Valongo e que em obséquio à Irmandade de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte vão representar pela última vez no mesmo teatro no dia 29 do corrente; e os mesmos aproveitam esta oportunidade para agradecer a um público tão ilustre quanto indulgente o bom acolhimento que, benigno, lhe tem prestado".[12]

Diante de tais problemas, João Caetano resolve enviar ao Marquês de Olinda o memorial que a seguir transcreveremos, por acreditarmos tratar-se de, em primeiro lugar, um documento histórico e pouco difundido.

Em segundo lugar, de um texto que muito acrescenta à obra do nosso primeiro grande ator, além de lançar luzes sobre o panorama teatral de então, no que diz respeito às condições de vida dos artistas, suas possibilidades de obter formação técnica e, principalmente, a análise crítica de João Caetano.[13]

> MEMÓRIA TENDENTE À NECESSIDADE DE UMA ESCOLA DRAMÁTICA PARA ENSINO DAS PESSOAS QUE SE DEDICAREM Á CARREIRA TEATRAL, PROVANDO TAMBÉM A UTILIDADE DE UM TEATRO NACIONAL; BEM COMO OS DEFEITOS E DECADÊNCIA DO ATUAL.
>
> Ilmo. Exmo. Sr. Marquês de Olinda
>
> Depois que o Brasil foi elevado à categoria de Império, todas as artes têm, mais ou menos, atingido um certo grau de perfeição; não obstante, a arte dramática jaz ainda em completo esquecimento e abandono, e, concludentemente, sem progresso o teatro nacional. É forçoso convir que este estado de decadência é devido, sem a menor dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces se não levantam edifícios.
>
> Para se ter conhecimento teórico da arte tornam-se necessárias muitas coisas, é preciso ler e estudar diversos autores que sobre ela têm escrito; mas como primeira dificuldade, apresenta-se em quase todos a falta de conhecimento da língua francesa, idioma em que estão escritas todas as excelentes obras cuja leitura tanto lhes aproveitaria.
>
> Debaixo de tais condições, nunca o teatro nacional poderá igualar-se aos teatros estrangeiros, e continuará a vegetar, arrastando consigo a indiferença a que chegou e a que se acha reduzido; ele reclama portanto uma reforma pronta e decidida.
>
> Há muito que eu conheço a palpitante necessidade dessa reforma, bem como, por experiência própria e de longa data,

quão difíceis são de vencer esses defeitos e prejuízos por uma empresa particular, pelo que me parece que, enquanto o teatro nacional e a sua escola não tiverem o caráter oficial, nada poderá fazer-se, não progredindo nem atingindo nunca ao grau de perfeição a que hão chegado os teatros europeus.

Em vista do que deixo exposto, facilmente verá V. Exc. que esta Memória é feita unicamente para o ministro sábio e justo, como V. Exc., que saberá apreciar a verdadeira base em que ela se funda; julgo portanto, a propósito entrar em alguns detalhes acerca das vantagens que a cena pode adquirir com uma reforma palpitante, útil e necessária.

Passo pois a demonstrar submissamente os males que pesam ao teatro nacional, com a forma administrativa e particular que tem tido, e os melhoramentos que talvez possa ter, quando o governo se arvore em locomotor dessa grande máquina que civiliza, instrui e entretém o povo.

Exmo. Sr., ninguém ignora que não aflui ao Brasil a concorrência de estrangeiros que abundam e visitam as primeiras capitais da Europa, e que renovam consecutivamente em cada noite os espectadores para o teatro, donde resulta que o nosso apenas é freqüentado quase que sempre pelo mesmo público, donde provém que qualquer drama, por melhor que seja, cansa e não pode ir à cena mais que três ou quatro vezes, o que obriga os atores a um estudo forçado, mal lhes chegando tempo para decorarem os seus papéis, e o diretor da cena a não poder dispor do tempo preciso para lhes ensinar convenientemente os movimentos e paixões que devem reproduzir e os personagens que devem representar, forçando o empresário à triste contingência de ter que variar de espetáculos a cada passo, a fim de poder sustentar o estabelecimento mais por meio da receita do que pela diminuta subvenção de três ou quatro contos de réis mensais com que o auxilia o governo.

Não é, por conseqüência, de esperar, e até se torna impossível, que o ator se identifique em cada dia com um herói, um homem da corte, um plebeu etc., que vai reproduzir; em uma palavra, com a infinidade de caracteres que é obrigado a trazer ao palco, copiando, com a maior fidelidade, todos os seus defeitos, virtudes e vícios. Desta multiplicidade de trabalhos diversos, com o pequeno intervalo apenas de duas horas em que mal pode repousar, resulta não só a má eleição e escolha deles, como que se tornam falsos e insuportáveis, tocando muitas vezes o ridículo, porque sem tempo e sem estudo nada se pode fazer com acerto, e ainda muito menos com perfeição.

Ao passo que as coisas assim vão entre nós, pude eu ver na minha viagem em 1860, que qualquer ator medíocre dos teatros da Europa reproduz o papel como se dotado de grande talento, porque o estudou durante três ou quatro meses e o reproduziu cinqüenta ou sessenta vezes, sabendo-o por conseguinte de cor, e tendo-se em cada dia mais e mais apossado do caráter que copia, a ponto de parecerem suas as paixões e movimentos que executa, pelo que o espectador vê nele a mais exata e fidedigna verdade, quer na voz, quer no gesto, quer enfim nas posições, e que tudo concorre mais eficazmente para a grande ilusão da cena.

Olhando para os pequenos teatros da corte, vemos nós que alguns deles repetem muitas vezes a representação de uma peça, o que decerto não admirará a quem calcular que a sua despesa diária não excede de 100$000 ou 120$000, sendo todo o excedente lucro em favor do teatro; mas com o teatro nacional não sucede o mesmo, porque tem de despender em cada noite de espetáculo 300$000 a 400$000, precisando, portanto, de uma receita de 700$000 a 800$000 para que a casa não perca, atendendo a que tem 500$000 pertencentes aos acionistas, que são sempre os primeiros a fazer venda de seus bilhetes à porta.

Na decadência em que atualmente se acham nossos teatros, pode-se tomar como termo médio de entrada de porta, nos dias úteis, a quantia de trezentos e tantos mil réis, motivo aliás imperioso que obriga a empresa a não insistir na repetição de uma peça, o que muito concorre para que os atores não pareçam nem possam ser originais.

A isso acresce ainda que a folha mensal é muito mais avultada do que a dos pequenos teatros: só com artistas se despendem cinco, seis e, às vezes mais contos de réis, havendo constantemente uma féria semanal de 200$000 a 300$000 para carpintaria e alfaiates, despesa com que não acarretam os teatros que trabalham em peças que não dependem nem de cenários, nem de vestuário. Esta diferença, tão considerável como se vê que é, obriga o empresário particular a toda a sorte de especulações, porque sendo de fato mui diminuto o auxílio que recebe dos cofres do Estado, tem de lançar mão de todos os meios para salvar-se.

É este o estado do teatro nacional atualmente; se, porém, ele passar a ser propriedade da Nação, se tiver uma administração por parte do governo e um regulamento que abranja também a direção dos outros teatros, coactando a especulação de qualquer aventureiro que queira ter a fantasia de organizar empresas, sem ter fundos para sustentar a companhia, fazendo-se neste caso o que hoje se pratica no Teatro de D. Maria II, em Lisboa; do momento em que imponha a esses especuladores a obrigação de dar uma fiança à folha dos ordenados, por tanto tempo quanto o que tenha de durar a sua empresa; a proibição de representações nas terças e quintas-feiras, dias privilegiados do teatro nacional; marcando o governo 1ª, 2ª, 3ª, 4ª classes de artistas, com uma tabela de ordenados razoáveis que pode ser pouco mais ou menos de 300$000 a 400$000 para as primeiras partes, 200$000 a 250$000 para as segundas, de 100$000 a 150$000 para as terceiras, de 40$000 a 100$000 para as quartas, abolindo os atuais ordenados que pecam por fabulosos e excessivos, e que a situação e o jogo que há entre os teatros têm criado, marcando-se no engajamento dos atores os caracteres que cada um tem que representar; do momento, repito, em que isto passe de idéia, grande melhoramento, senão total aperfeiçoamento, poderá então ter o teatro nacional.

Vem mais além esse regulamento: crie-se um montepio, aposentem-se os artistas com ordenados por inteiro, tendo 25 anos de bons serviços, metade se antes desse prazo forem inutilizados por moléstia; haja uma disposição que garanta o teatro nacional de companhias volantes, de espetáculos de animais ferozes ou domesticados, não podendo essas companhias trabalhar nos dias de teatro nacional, obrigando-as a pagar um imposto do espetáculo que fizerem.

Todas essas disposições e muitas outras, cuja conveniência irá mostrando a prática, me persuado que facultarão ao governo os meios de poder conservar em todo o seu verdadeiro pé a profícua arte dramática, sem acarretar com grande sacrifício.

E que de melhor teatro se oferece para esta reforma desejada e de reconhecida vantagem do que o Teatro de S. Pedro de Alcântara, que só pela sua sólida construção, como também pelo excelente local em que está situado, sendo suscetível de todo o embelezamento e cômodos que nele se queiram estabelecer? Parece-me que nenhum, e animo-me a afirmar que os proprietários o cederão razoavelmente ao governo, quando ele manifeste esse desejo.

Passando agora a tratar detalhadamente da escola dramática, tenho a satisfação de dizer a V. Excia. que ela existe hoje instalada no teatro nacional a expensas minhas (à exceção do professorado, que serve gratuitamente). De mim partiu a realização da idéia que concebera há muitos anos e que desejando pôr em prática sobre as mais sólidas bases, me levou à Europa, em 1860, onde visitei o Conservatório Real de França, tomando conhecimento do método de ensino. De volta a esta corte, fiz uma Memória a este respeito, a qual tive a honra de entregar ao nosso sábio Imperador e, dignando-se Sua Majestade Imperial, decidido protetor das artes e ciências, manifestar o desejo de ver estabelecida tão útil quão profícua e necessária escola, fiz um convite a distintos homens de letras do país, conseguindo reunir alguns deles no salão do Teatro São Pedro. Expus-lhes o método de ensino do Conservatório de França, ponderei-lhes que sem autores e atores era impossível haver teatro nacional; pedi-lhes a criação de um júri dramático para julgar e premiar as composições nacionais, obrigando-me eu por minha parte à representação, e a gratificar aqueles que me fossem apontados pela sabedoria dos membros do júri.

Em seguida, pedi que se nomeasse um presidente para dirigir os trabalhos desse júri e escola, bem como professores que tinham de reger as diferentes cadeiras de ensino. Tudo se fez, como consta da ata que tive a honra de depor nas mãos de Sua Majestade Imperial.

Mais de um ano decorreu desde esses trabalhos primitivos da escola dramática até a sua criação, delonga devida a não se haverem efetuado matrículas de alunos, circunstância que ainda hoje se dá e que fará morrer a instituição; os poucos que se apresentaram na abertura do júri vão pouco a pouco abandonando as preleções, se bem que, à exceção de três físicas, nem dois intelectuais.

> Chego hoje a convencer-me de que em mui breve tempo a empresa será abandonada, e nem outro resultado se deve esperar. O fato de ser a escola um estabelecimento particular, sem oferecer garantias nem futuro àqueles que a freqüentam, tende unicamente para esse desfecho; se, porém, a este ramo tão útil for dado o caráter oficial, isentando-se os alunos da Guarda Nacional e da tropa de linha, dando-lhes mesmo alguma gratificação, embora pequena, durante o curso, enquanto não houver internos como há no Conservatório de França, podendo contar com um teatro nacional que os receba apenas findem os seus estudos, onde vejam uma garantia ao seu futuro, nenhum pai decerto aplicará seus filhos a esta carreira tão útil, nenhum moço habilitado e de certa ordem a abraçará, porque nada tem a esperar de seguro e vantajoso, naufragando assim a realização de uma escola dramática no país, depois de atravessados os maiores abrolhos, os passos mais difíceis.
>
> Fica, portanto, exuberantemente provado que sem um teatro nacional sustentado pelo governo, não poderá progredir a escola, morrendo sempre o país à míngua de atores e autores, que precisam de auxílios vantajosos que os convide a escrever.
>
> É esta, Exmo. Sr., na minha opinião, a única maneira de se poder dar um grande impulso ao bom tom e predileção do teatro desenvolvendo o gosto pela arte, e a emulação dos artistas, satisfazendo os desejos de nosso sábio monarca e as vistas do nosso público ilustrado.
>
> Não tenho decerto a louca pretensão de julgar acertado tudo quanto deixo dito; aponto-o apenas como idéia. A sabedoria de V. Excia. Sr. Marquês de Olinda, mui digno Ministro do Império, dará o apreço que merecer a este meu pequeno trabalho, julgando-me eu verdadeiramente recompensado em haver concorrido com o que estava a meu alcance para o progresso do Teatro Nacional — João Caetano dos Santos.

O documento, como se vê, é pormenorizado; faz reivindicações claras, precisas, tocando com propriedade nas principais feridas teatrais da época. Mas que efeito teve sobre o governo? Nenhum, coisa alguma se alterou. Parece também que a proteção ao nosso teatro se fazia de oitiva, a enxurrada de loterias encobrindo, de maneira engenhosa, uma grande falácia: o governo não tinha qualquer interesse em proteger nossa arte dramática. Contentava-se apenas em garantir para a Corte a possibilidade de assistir ao que era considerado bom espetáculo.

Com o desaparecimento de João Caetano, exauria-se um notável esforço, a que o término do Império e o conturbado início da República parecia lançar a última pá de cal. Mas é aí que ocorre uma espécie qualquer de milagre, os ideais da criação de um teatro nacional a dominar, com força cada vez mais crescente, não só aos contemporâneos, mas a todos os que vieram depois de João Caetano.

O esforço dos brasileiros está descrito por Henrique Marinho no seu *O Teatro brasileiro:*

> Em 1839 o nosso teatro liberta-se da direção estrangeira.
>
> [...]
>
> Os autores nacionais fizeram causa comum com os atores. As noites deliciosas de Arte são o testemunho eloqüente dos sucessos dessa luta gloriosa.
> De 1830 a 1870 visitaram o Rio de Janeiro várias companhias dramáticas, líricas, de operetas, comédias, vaudevilles, zarzuelas e daí partiram vários grupos para as províncias.[14]

É fora de dúvida que os artistas (atores e autores) brasileiros lutassem por sua sobrevivência diante de tão grande desigualdade: os que vinham de fora tinham se formado em escolas como aquelas a que o próprio João Caetano faz referência em seu memorial; tinham o apoio de brasileiros e portugueses, pois diziam os de cá que santo de casa não faz milagres e contavam com a proteção governamental que os mandava buscar ou os recebia, quando vinham por iniciativa própria, com honras e galhardia.

Mesmo os atores e empresários portugueses que aqui residiam eram tratados por "fino", "cavalheiro", "ilustre" e "distinto", mas, nem sempre se teve notícias de correspondências nos tratamentos.

A respeito da pretensa brasilidade do empresário e ator Furtado Coelho, informa-nos Henrique Marinho:

> Que era brasileiro de coração, dizia-se também, do fino artista Furtado Coelho, que aqui se estreou em 1859, na cidade de Porto Alegre e que aqui se fez artista.
>
> [...]
>
> Todas as gentilezas tivemos para ele. "A princípio o ator e o homem do mundo confundiram-se nos mesmos triunfos; ele era então o cavalheiro de mais saliência nos salões fluminenses".
>
> Pois bem, apesar de tudo isso, dias antes de morrer, [...] ditou a sua [...] autobiografia, e nesse documento não existe uma única palavra de amizade, de saudade, de gratidão à pátria do artista. Todo o seu amor era para a pátria do homem.[15]

É preciso não esquecermos que na época da grande efervescência das companhias portuguesas no Brasil, atores brasileiros participaram de elencos portugueses e foi por este modo que se profissionalizaram os brasileiros, inclusive João Caetano.

"Dobrado o assombro, o mar é o mesmo"

Mais tarde João Caetano reconhece os serviços que os mestres do teatro português prestaram à dramaturgia e ao teatro brasileiros. Não poupa elogios a atores como Victor Porfírio de Borja, Gertrudes Angélica da Cunha, Ludovina Soares da Costa; ao autor, tradutor e ator Camilo José do Rosário Guedes, que escreveu em colaboração com João Caetano *A Morte do General Gomes Freire de Andrade ou A Conspiração malograda*, drama sobre a história de Portugal, encenado em 1837 e publicado em 1840, que ataca o absolutismo, a dominação estrangeira, especialmente da Inglaterra. Camilo também é autor de *O Dia de júbilo para os amantes da liberdade ou A Morte do tirano*, sobre a abdicação de D. Pedro, primeiro espetáculo brasileiro representado após o 7 de abril.

Depois da euforia nacionalista, João Caetano reorganiza sua companhia, com brasileiros e portugueses. Em 1851, ela estava assim constituída: João Caetano dos Santos, Miguel Arcanjo de Gusmão, João Antônio da Costa, Joaquim Augusto da Silva, Victor Porfírio de

Borja, Antônio José Areias, Francisco de Paula Dias, Manuel Soares, José Ronaldo de Noronha, Timóteo José Fernandes, Florentino Carlos Vitória, José Antônio Brochado, José Vitorino de Almeida, Francisco Antônio Soares, Estela Sezefreda dos Santos, Ludovina Soares da Costa, Rosina Augusta de Souza, Joana Rosa de Jesus, Generosa Maria Guttierrez, Maria Soares, Francisca Oliveira.

Passamos a uma fase de montagens de traduções e adaptações de sucessos portugueses, como é o caso da farsa *Manuel Mendes*, de Antônio Xavier; dos textos de Luís Nicolau (o maior concorrente do Judeu no Teatro do Bairro Alto de Lisboa), como a sua adaptação de *O Capitão Belisário*, estreada aqui em 1833 e grande sucesso em Portugal em 1774; dos textos do próprio Antônio José (o Judeu) e outras comédias de cordel, a maioria anônima.

Em 1863 morre João Caetano e, contra as opiniões negativistas quanto ao desenvolvimento do teatro brasileiro, opina Henrique Marinho, muito citado nestes estudos por ter sido crítico teatral da época e "testemunha ocular" da história.

> O passamento do genial artista João Caetano dos Santos abalou fundamente o teatro, mas o não matou. O seu lugar, é certo, ficou por preencher.[16]

O mesmo Henrique Marinho também não faz por menos, ao perceber uma velhacaria dos empresários portugueses Lucinda Simões e Cristiano de Souza e chama atenção para a situação das empresas brasileiras frente às estrangeiras:

> Hoje à exceção das companhias estrangeiras que, em certas épocas do ano, passam rapidamente com o único fim de arrecadar dinheiro, fazendo terrível concorrência aos artistas do país, que ficam desprovidos de qualquer recurso, quando elas representam, não há no Rio de Janeiro empresas de teatros de sólidas bases e que prosperem.[17]

Entretanto, um autor brasileiro que estreasse, dificilmente deixaria de homenagear e distinguir aqueles nomes do teatro da época, como fez França Júnior, na estréia da sua primeira peça, *Meia hora de cinismo*.[18]

Escola não, censura sim

A construção de casas de espetáculos foi acompanhada de financiamentos a companhias (provavelmente segundo critérios de simpatia por parte de Sua Majestade e autoridades) e de fiscalização censória às atividades teatrais.

Não houve, no Império, organismos estatais que mantivessem incentivo regular ao teatro. Como vimos na carta-manifesto de João Caetano, nem mesmo a formação profissional mereceu, por parte do Estado, a devida atenção.

Com a criação, em 1843, do Conservatório Dramático Nacional (inicialmente como associação particular e depois como organismo do poder público), vemos o caráter ambíguo da expectativa governamental em relação à entidade: de um lado pretende-se disciplinar o gosto; de outro, estabelece-se a função censória.

As intenções didáticas aparecem no Artigo 1º dos autos de fundação do Conservatório:

> O Conservatório Dramático terá por seu instituto e fim primário animar e excitar o talento nacional para assuntos dramáticos e para as artes acessórias — corrigir os vícios da cena brasileira quando caiba à sua alçada — interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional quer de estrangeira que, ou já tenham subido à cena ou que se pretendam oferecer às provas públicas, e finalmente dirigir trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da arte por meio de uma análise discreta em que apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os emendar.

E as intenções censórias no Artigo 8º:

> As regras para a Censura e o julgamento estão estatuídas em um Regulamento *ad hoc*, tendo por fundamento — a veneração à nossa Santa Religião — respeito devido aos Poderes Públicos da Nação e às Autoridades constituídas — a guarda da moral e decência pública — a castidade da língua — e aquela parte que é relativa à ortoepia.

Conforme aponta Victor Hugo Adler Pereira[19], a iniciativa de fundação da entidade por intelectuais como Araújo Porto-Alegre e

Martins Pena vai ao encontro das crescentes exigências do poder público no tocante à qualidade dos espetáculos ou teatros financiados através das loterias e verbas oficiais. A disposição de exercer a Censura se assim desejasse Sua Majestade (Artigo 12) funciona como uma espécie de proposta de troca de favores. Aos intelectuais (note-se que os homens do Conservatório eram homens de letras e de teatro) caberia o zelo pelo valor das obras dignas de serem assistidas pelo Imperador e a Corte. Além disso, é claro, pretendia-se assegurar a veiculação da ideologia dominante ao espectador comum. Tais serviços poderiam atrair maiores incentivos governamentais à atividade artística teatral.

Em julho de 1845, o Decreto nº 425 estabelecia como norma o exame do Conservatório anterior aos das autoridades policiais. Mas os limites das atribuições das duas instâncias permanecem obscuros; mesmo que à Polícia não coubesse o direito de emitir parecer antes do Conservatório, este não tinha a palavra final, fosse para veto, fosse para cortes ou modificações.

Na tentativa de sanar as dificuldades criadas entre as entidades censórias e entre elas e os artistas e empresários teatrais, em 1849 estabelece-se a figura do Inspetor Geral dos Teatros. Ele recebeu a incumbência de controlar as atividades exercidas nas casas de espetáculos subvencionadas pelo poder público ou pelas loterias, zelando pelo cumprimento dos compromissos assumidos pelas companhias e pela correta aplicação dos fundos concedidos.

A superposição de cargos e entidades censórias levou a um estado de caos que se tentou suprimir, em 1871, com o fechamento do Conservatório e a extinção do cargo de Inspetor. Criou-se o novo Conservatório Dramático.

O objetivo das medidas parece ter sido o de melhor estabelecer as atribuições de cada instância. Mas, na essência, o decreto de 1871 reafirma as disposições norteadoras do Conservatório antigo: a censura permanece moral, política, cultural e religiosa, em consonância com (e na dependência das) autoridades policiais. Porém, as contradições e a confusão permanecem.

Foi finalmente extinto o Conservatório com o advento da República.

Vimos, pois, o caráter ambíguo da atuação do Império quanto ao teatro. De um lado, o "estímulo" a espetáculos destinados a um público seleto e retransmissor da ideologia oficial; de outro, a face repressiva. Nos dois lados da moeda, a ausência de uma política cultural fomentadora e criadora de uma infra-estrutura capaz de, a longo prazo, formar as condições para uma verdadeira inserção do teatro na vida da sociedade.

MAGALHÃES, PORTO-ALEGRE E BURGAIN: PRÉ-ROMÂNTICOS OU ILUMINISTAS TARDIOS?

Tem sido comum aos estudiosos da Literatura Brasileira, especialmente os investigadores da poesia e do romance, classificar Araújo Porto-Alegre e Domingos José Gonçalves de Magalhães como pré-românticos. Ambos os autores, no entanto, retêm em suas peças forte conteúdo do pensamento ilustrado, exatamente um racionalismo de crítica de costumes.

O Estado corrupto, a Inquisição e a liberdade. O religioso cristão e o homem de fé judaica. A poesia e a verdade. O amor do homem e o ódio do religioso. A aparência de fé e a fé. Estes são os temas de *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, escrito em 1838, drama de Gonçalves de Magalhães.

O reinado de D. João V, em Portugal, conheceu o período mais furioso da Inquisição. Foi nessa época de auge do ciclo do ouro, que no Brasil se efetuou o maior número de prisões de cristãos novos. O ouro, que já sustentava a Coroa, passa a sustentar também os cofres da Igreja, através dos confiscos de bens dos indiciados como "hereges". Os seqüestros de bens geraram conflitos entre a Igreja e o Estado durante os dois séculos em que atuaram os tribunais do Santo Ofício; cada um requeria para si o direito de administrar o objeto da mesma fé: o ouro. A corrupção se generaliza. Obviamente, se a Inquisição atinge principalmente os homens de negócios — aqui como em Portugal — grandes somas de capital deixam de circular, o que reduz a antiga opulência mercantilista da pátria de Camões à miséria.

> Muitas afirmações distorcidas, que não revelam a essência do fenômeno, têm sido feitas sobre os cristãos novos e a Inquisição, dando precedência às causas "religiosas" do Tribunal do Santo Ofício. Não há dúvida que as razões alegadas para se prender

> e confiscar foram sempre religiosas e morais e que muitos homens que serviram a Inquisição talvez cressem piamente que serviam a Deus.[20]

De conflitos econômicos e sociais parte Gonçalves de Magalhães para considerações de fundo moral e filosófico na construção da que é tida como primeira obra romântica de nosso teatro. Sobrepõe-se ao social o indivíduo e suas mazelas, transes da consciência. *O Poeta e a Inquisição* afirma-se, antes de tudo, como um drama religioso.

Antônio José é poeta e judeu. Portugal do início do Século XVIII é terra corrompida. Já fazem parte da História passada a glória no mar e a bravura na terra. A Inquisição reina ao lado do poder secular. Povo e Estado se degradam.

ANTÔNIO JOSÉ
[...] Por toda parte só ladrões encontro;
Tudo se rouba, vida, honra, dinheiro;
Rouba-se ao português a liberdade,
E até o pensamento roubar querem.
[...]
Não há lei, nem costumes, nem governo,
Nem povo, nem moral; sobressaltado
Está sempre o homem, sempre receoso
Do que diz, do que pensa; nem no leito
Nem no templo de Deus há segurança;
[...]
Profanam de seu Deus, que adorar fingem,
O nome, e a lei de amor. E tu consentes,
Oh Deus! que me ouves, que os suporte a terra?
Que em teu nome perpetrem tantos crimes?
Mas se consentes tonsurados lobos
Sobre a terra, o castigo lhes preparas;
Sim, sim eu creio no futuro prêmio,
No castigo futuro. — Deus é justo.

A lei, se é de violência, não tem legitimidade. Se é sangüinária e injusta, não se põe de acordo com o homem. A lei não coincide com o direito.

ANTÔNIO JOSÉ
[...]
Lei de sangue, fundada na ignorância,
Que se opõe à razão, a à natureza,
Não é lei a que os homens obedeçam.
[...]
Se para o cidadão não há direitos,
Não há também deveres... [...]

Se "nasce de cima a corrupção dos povos", a fé iluminista na educação apresenta-se para neutralizar-lhe os efeitos. A ignorância aparece como a fonte da servidão. O poeta especula sobre os motivos de ser perseguido:

ANTÔNIO JOSÉ
[...]
porventura por meus dramas
Sou eu denunciado ao Santo Ofício?
Creio que não. Os frades bem se importam
Que eu faça o povo rir. Tomaram eles,
E todos os mandões que nos governam,
Que o povo só procure divertir-se,
Que viva na ignorância, e não indague
Como vão os negócios, e que os deixem
A seu salvo mandar como eles querem.
Contanto que os impostos pague o povo,
Que cego e mudo sofra, que obedeça,
E viva sem pensar, eles consentem
Que o povo se divirta.

A função do poeta é servir à verdade, ser porta-voz da razão que libertará o povo. O poeta será poeta em seu ser educador; tarefa que não admite meios-termos, nem concessões ao poder estabelecido.

A poesia se funda na íntima e particular consciência do poeta:

ANTÔNIO JOSÉ
[...]
Eu gosto dos poetas destemidos,
Que dizem as verdades sem rebuços,
Que a lira não profanam, nem se vendem;
Estes sim, são poetas. Quanto aos outros,
São algozes das Musas; mercadores

Que fazem monopólio da poesia,
Com que escravos adulam seus senhores.
Quando escrevo meus dramas não consulto
Senão a natureza, ou o meu gênio.
[...]

Se a corrupção dos povos provém dos governantes, o déspota esclarecido está em projeto. À luz da razão, a sociedade buscará reorganizar-se, vendo na história os exemplos das falhas cometidas por uma razão insuficiente. É erro do povo submeter-se, como é erro dos poderosos permitirem-se os abusos.

ANTÔNIO JOSÉ
[...]
Quando à testa do Estado se apresenta
Um homem sem moral, falto de luzes,
Que as honras Nacionais vende à lisonja,
Quem o circula imita seus costumes,
E este por sua vez é imitado,
Até que de grão em grão, sempre descendo,
A servidão ao povo contagia.
[...]

E, a favor desse projeto, uma digna nobreza estará pronta. Com ela, a poesia. Tanto mais nobre será o Conde de Ericeira quanto mais o for pelas ações e pelo gênio:

O CONDE
Eu não sou desses nobres ociosos
Que pesam sobre o povo; nem desejo
Que reine a tirania, ou a ignorância.
Trabalho pela pátria e pela glória;
Posto que seja Conde, sou Poeta;
Sei que um bom escritor vale mil Condes,
E curo de deixar úteis escritos.

Ao Estado caberá abrir-se para dar espaço à Razão que superará a tirania e a ignorância, no caminho da liberdade. Acima da nobreza de sangue e herança, a da Razão. Esta se confunde com a utopia.

O CONDE (só)
É um homem de gênio. Assim o Estado
Soubesse aproveitar o seu talento;
Assim o gênio governasse o mundo;
Ou então entre os Reis e as classes nobres
Só deviam nascer os grandes homens.

Antônio José é judeu. A inquisição o persegue. Para fugir-lhe às garras, o poeta abriga-se na casa de Mariana, atriz e católica. O amor está acima das diferenças religiosas: iguala os amantes, a exemplo do drama de Gonçalves Dias e diferentemente do de Alencar; a personagem feminina, apesar dos fortes traços iluministas do drama de Gonçalves de Magalhães, está mais próxima da heroína romântica.

MARIANA
[...]
Oh Mãe do Redentor, velai sobre ele;
Pedi por ele ao vosso Filho amado;
Sim, oh virgem de graça. (Ajoelha-se)
Eis-me prostrada
A vossos pés, oh Mãe dos infelizes;
Tende de mim piedade
[...] tudo devo
No céu a vós, na terra a este homem.

Tal como Leonor de Mendonça, Mariana se define segundo sua própria consciência. A honra da mulher não se mede pelas aparências:

MARIANA
Não amor criminoso; puro e santo,
É o amor que nos une; o céu o inspira
Numa alma nobre, estreme de baixezas,
Uma alma como a minha; é a amizade,
Mais forte que o amor. É isto um crime?

Se Antônio José é perseguido pelos padres dominicanos, um dominicano o avisou dos perigos. Assim como no amor a Mariana, a amizade a Padre Eusébio erige-se acima e a salvo das instituições. O crime, como a retidão, depende da vontade e do esclarecimento individuais.

O Poeta e a Inquisição não é um drama romântico na acepção pura da palavra, conforme o têm colocado as histórias da literatura brasileira; aparecem fortes influências do pensamento iluminista, no que toca ao homem e suas relações com o Estado, conforme já vimos.

Ao mesmo tempo — e modificando procedimentos, na época, habituais em dramaturgia, o que não implica necessariamente um prejuízo —, não é do protagonista Antônio José que partem as ações que conduzirão a trajetória da peça e da personagem. O Judeu mantém-se na defesa às ações e fatos desencadeados pelo inquisidor Frei Gil. Em sua ânsia de salvar-se, o poeta incorrerá em imprudências sucessivas e fatais. Imprudentes serão também aqueles que com ele se solidarizam. A Frei Gil caberá a tarefa de aproveitar-se de momentos oportunos. Trata-se de um jogo de astúcia, em que o vencedor será o mais hábil. E "o de muitos ardis" não é, como na *Ilíada* e na *Odisséia*, o mais honrado.

Refugiando-se em casa de Mariana, Antônio José envia um bilhete ao Conde de Ericeira, pedindo-lhe ajuda. Reconhece depois a imprudência, antecipando-se aos fatos: se a carta for encontrada pelos perseguidores, o Judeu e com ele Mariana e o Conde estarão condenados. O segundo descuido se dá em conseqüência da impulsividade de Antônio José: Frei Gil, indo visitar Mariana, procura seduzi-la prometendo-lhe proteção. Antônio José, que se havia retirado, aparece e agride Frei Gil, que não o reconhece de imediato. Mas o acaso se encarregará de ajudar o frade: transferindo-se Antônio José para o palácio do Conde Ericeira, Frei Gil atenderá ao chamado do Conde no lugar de Padre Eusébio e encontrará, dentro de um livro, a carta.

Frei Gil, apaixonado por Mariana e rejeitado por ela, converterá o seu amor de homem em ódio de poderoso. Mas o poder não é capaz de atingir o íntimo do humano. Mariana não denunciará Antônio José:

> MARIANA
> O Santo Ofício,
> Poderá contra mim armar seu braço;
> Poderá empregar o ferro, o fogo,
> A tortura, e os mais bárbaros martírios;
> Mas não me há de forçar a ser traidora;

Mais fácil lhe será tirar-me a vida,
Que arrancar um segredo da minha alma.

Tal Leonor de Mendonça, tal Mariana: "sou louca, sou mulher, fraca, sem armas". Ambas têm a força interior ditada pela consciência. Mas a força não se confunde com o poder, de que nenhuma dispõe. Ambas, na sua fraqueza de mulheres, alcançarão o desmascaramento de seus algozes. E a máscara de Frei Gil é o agir em nome da religião para encobrir seu rosto corrompido.

Mariana aparece, na abertura da peça, como uma mulher frágil de saúde. A profissão de atriz, que lhe exige vivenciar continuamente emoções fortes, rouba-lhe as energias: ela tem febre e dores de cabeça. Na ocasião da prisão de Antônio José, em sua casa, Mariana não resiste ao excesso de pressão emocional e cai morta. Minutos antes, Antônio José a pedira em casamento, para quando ambos estivessem a salvo na Holanda. O amor dos dois, que, como dissemos, coloca-se acima das diferenças de credo, somente poderá consumar-se na morte.

É sobre as diferenças que o quinto ato do drama versará. Deus, como o amor, está sobre as religiões. Diante do direito à escolha do credo, a religião pode ser apenas máscara.

ANTÔNIO JOSÉ
[...]
Porque em vez de seguir a lei de Cristo,
Sigo a Lei de Moysés!... Mas quando, quando
Esse Deus homem, morto no calvário,
Pregou no mundo leis de fogo e sangue?
Quando, na cruz suspenso, deu aos homens
O poder de vingar a sua morte?
Que direito têm eles, que justiça,
Mesmo por sua lei, de perseguir-nos?...
Oh que infâmia! Assim é que eles entendem
Do seu legislador os mandamentos!

Aqui o romantismo de *O Poeta e a Inquisição* manifesta-se. Assim como Cristo, Antônio José morre em nome de uma idéia. Um iguala-se ao outro no martírio e na exemplaridade. A diferença que os separa é o objeto da sua crença: um deixou-se crucificar para inaugurar uma nova fé; o outro é condenado por não professá-la. Se Antônio José, na qualidade de judeu, não aceita o Messias na figura de Cristo, é portador da verdade de Deus (como Cristo o foi) e realiza na terra o dilaceramento de sua particularidade no caminho do reencontro e da conciliação com Deus, após a morte. E cobra dos cristãos o seu ser cristãos.

Assim como para Cristo, a morte para Antônio José é a própria liberdade, já que a vida é cárcere permanente e fonte de martírio. A vida não pode ser compreendida em sua totalidade. A luz só é possível no lugar que lhe é próprio: junto a Deus.

> ANTÔNIO JOSÉ
> [...]
> Eis o que é a vida!... Mal que a luz se extingue,
> O horror e a confusão desaparecem,
> O palácio e a masmorra se confundem,
> Completa-se o mistério... Eis o que é a morte.
> E a minha alma?... Essa em mim existe agora
> Como eu nesta masmorra esclarecida;
> Vai-se a vida, e minha alma será livre,
> De Deus receberá novos destinos,
> Ou irá repousar na eternidade.

Frei Gil, em desespero e embuçado, vai à masmorra para penitenciar-se. Na certeza do perdão de Deus, pesa-lhe ao sentimento cristão a dúvida sobre o perdão dos homens. Antônio José, não o reconhecendo, fala-lhe de sua visão judaica sobre o perdão; a igualdade entre os homens se dá sob o poder exclusivo de Deus.

> ANTÔNIO JOSÉ
> E que importa que os homens não perdoam?
> Diante do Senhor os homens todos
> São réus, e como réus serão julgados
> E nenhum poderá julgar ao outro.

Frei Gil necessita do perdão de Antônio José. Experimenta-lhe a fé. Aqui se dá o embate de uma religião frente à outra. Qual, das crenças, a mais justa? Para o cristão, os homens são responsáveis por suas ações diante de Deus e dos homens.

> FREI GIL
> [...]
> Os juízos de Deus são infalíveis;
> Mas Deus julga no céu, na terra os homens;
> E o Cristo do Senhor, na cruz morrendo,
> Perdoou, para que os homens perdoassem.
> [...]

E o judeu cobra do católico a autenticidade de seu cristianismo: literalmente, ensina o padre-nosso ao vigário.

> ANTÔNIO JOSÉ
> Divina unção respira esse discurso;
> Mas, Padre, vosso manto me revela,
> Que vossa ordem profana a lei de Cristo,
> Vosso claustro de sangue está manchado;
> Mora nele a traição, o ódio, a vingança:
> Dele fugiu a fé, e a piedade.
> Ide pregar no vosso mesmo claustro
> As virtudes cristãs. [...]

Como se vê, esse judeu é muito bom cristão. Essa dialética exige de Frei Gil que lhe implore o perdão. Sua máscara de católico — materializada no capuz que usa para não enfrentar o olhar do judeu — acaba de cair. Ele agora é homem e se iguala a Antônio José na dor. Rosto a rosto, homem a homem, estão ambos sujeitos às mesmas misérias. Se o perdão de Deus é certo, que o seja também o dos homens. Antônio José morrerá na sua fé, mas cumprindo a ordem de Cristo de semear a fraternidade através do perdão:

> ANTÔNIO JOSÉ
> [...]
> E ante mim o Senhor me diz perdoa,
> Mortal, perdoa; é teu irmão... Ah vinde.
> [...]
> Não vos agravo a culpa... O vosso indulto
> Recebei em meus braços.

Pode-se dizer que um dos principais temas de *O Poeta e a Inquisição* é o perdão. Tema ora explícito (como na cena final), ora conduzido com sutileza e como que preparando o leitor ou espectador para que ele mesmo tome a si o encargo de concedê-lo. Mas em ambas as situações, seguindo o modelo do romantismo, esse perdão será concedido por meio da compreensão das falhas humanas. Frei Gil não é, assim, apenas um vilão que conduz um herói para a perdição; é um homem que se enleia em suas paixões e se engana com sua fé: cai nas armadilhas de seu próprio poder. Como em *Leonor de Mendonça*, somos conduzidos a perceber, atrás das aparências, a verdadeira face do humano e os enganos de sua consciência. É Mariana que abre a peça para dar seu depoimento. Sendo atriz, o que é para ela a vida, se a fantasia ronda-lhe sempre o espírito?

MARIANA
[...]
Se busco o leito então, oh, que tormento!
Da cabeça inflamada o sono foge;
Nova cena a meus olhos se apresenta.
No teatro me cuido; escuto a orquestra,
Vejo a platéia, e os camarotes cheios,
Ouço os aplausos, bravos que me animam,
E com esta ilusão a vida cobro.
Mas eis que durmo, sonho, e de repente
Ao som da pateada aflita acordo.
É manhã; — e outra vez começa a lida.
Oh vida! Oh ilusão! Oh meu martírio!

Contra os pecados que o mundo imputa ao poeta, Mariana fará a defesa do artista e da sua fantasia. Com eles a arte é capaz de mostrar o seu lugar de evidência na sociedade: ela é útil e necessária. É este caráter de necessidade que absolve o artista de suas humanas falhas. Gonçalves de Magalhães parece avisar da inutilidade de qualquer intolerância e como que trata de absolver o poeta antes mesmo de apresentar o seu calvário, já na abertura do drama. Quanto à arte, sendo necessária, sobreviverá. A passagem que se segue teria servido de manifesto do teatro como teoria (que não tivemos) e como pronunciamento de fé da artista travestida em personagem:

MARIANA
[...] o mundo
Que nos vê com desprezo, e que nos trata

Como uma classe vil e desgraçada,
Sem honra e sem pudor; que ousa mostrar-se
Em público debaixo de mil formas,
Só por amor do ganho; hoje trajada
Com as vestes reais de soberana,
Amanhã com os andrajos da pobreza...
Para rir, e passar alegre uma hora,
Não para corrigir seus ruins costumes,
O teatro procuram: nós lhe damos
Envolto em mel um salutar remédio;
[...]
Interpretando a história, e dando vida
Às sublimes lições da poesia,
Lhes mostramos os rápidos contrastes
Do nada e da grandeza: eles nos ouvem,
Eles nos vêem com lágrimas nos olhos;
E quando nós lhes embebemos na alma
A dor, a compaixão, o amor e a ira,
Esquecidos mil vezes, nos transportes,
Que dos quadros que vêem, eles são normas,
Que de crimes iguais são réus às vezes,
Cheios de entusiasmo nos aplaudem,
Choram mesmo conosco, e se envergonham
Ao aspecto do quadro, que desperta
Como um remorso vivo a consciência
De seus crimes; [...]

No início do segundo ato, Mariana ensaia a personagem "Inês de Castro", que representará no teatro. Seu papel fala de sonhos cruéis. Antônio José, que dorme no aposento contíguo, acorda sobressaltado por seus sonhos de perseguido.

O sonho romântico pretende superar a pequenez do homem e sua ânsia de conhecer-se. Mas o absoluto é avaro de si. E o comediógrafo Antônio José parece repetir, na palavra de Gonçalves de Magalhães, a pergunta já feita pelo comediógrafo do Século de Ouro Espanhol: "La vida es sueño?".

Seguindo a trilha iluminista, *Olgiato* também persegue um tema de crítica social, embora não brasileiro, como diz o autor em seu prólogo:

> O argumento dessa Tragédia é tirado da história Milaneza; históricos são os personagens, os fatos e exemplos citados, e alguns episódios próprios deste gênero de Poemas. [...]
> No meio da geral corrupção, três jovens gentis-homens, Geronimo Olgiato, Carlos Visconti e André Lampugnano, excitados pelos discursos de seu mestre Colas Montano, determinaram assassinar o Duque, libertar a pátria, restituí-la à sua antiga forma de governo, e vingar ao mesmo tempo particulares ofensas.

O vilão, ao contrário de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* — que, de fato, é quem conduz a ação —, não aparece em cena. Ele é apenas descrito em termos horripilantes:

> OLGIATO (*Só, encostado ao túmulo de sua irmã*)
> [...] Eu quisera, rompendo as tuas veias,
> Que teu sangue jorrasse como rio,
> P'ra lavar de Milão o pavimento,
> Que por teus pés infames foi calcado.
> Quisera retalhar em mil pedaços
> Esse teu corpo, a Satanás vendido,
> E com eles dar pasto aos cães errantes.
>
> [...] Não há tormentos por cruéis que sejam
> Que igualem a teus crimes vergonhosos:
> Não há castigo que sofrer tu possas,
> Que outros por ordem tua não sofressem:
> P'ra ti o inferno todo ainda não basta;
> Infame matricida, vil devasso,
> Nasceste p'ra carrasco, não p'ra Duque.
> Grande Deus! Onde está Tua justiça?
> Onde está Tua sábia Providência?

Múcio da Paixão considera Araújo Porto-Alegre, o segundo dramaturgo deste grupo, o criador da comédia de costumes:

> Foi nesse período que nasceu a comédia de costumes. Foi Araújo Porto-Alegre quem esboçou os primeiros delineamentos da nossa comédia popular escrevendo *O Sapateiro politicão, O Tutor de Parati, O Espião de Bonaparte, A Estátua amazônica, O Dinheiro é saúde, Os Judas*.[21]

As comédias aqui citadas parecem perdidas, à exceção de *A Estátua amazônica*. Até o momento, a sua dramaturgia inclui-se entre as obras raras das nossas bibliotecas.

A visão iluminista dos autores se define especialmente no anticlericalismo, no combate à intolerância, à inquisição e na defesa da pátria. O padre Rafael, de *O Prestígio da lei*, é assim interpelado por seu interlocutor, Jerônimo:

> PADRE RAFAEL: morre malvado
> JERÔNIMO:
> (*pondo-se diante dele*)
> invoco nossa honra: a vida é dele.
> És tu, familiar do Santo Ofício,
> Vampiro sanguinário, que nas trevas
> Sangue humano bebias? Quantas lágrimas
> Me tens feito verter, quanta perfídia
> Tens no mundo lançado, ó miserável!
> Cada passo dos teus contam mil crimes,
> Cada espirro que dás é um atentado...

E assim é também o Frei Gil, de Gonçalves de Magalhães, que a si mesmo se define:

> FREI GIL:
> Um perverso, um criminoso
> Diante do Senhor, e ante meus olhos,
> E indigno do perdão que ouso implorar-vos.
> Eu perturbei a vossa paz terrestre;
> Arranquei-vos do mundo, e sepultei-vos
> Nessa escura masmorra... assassinei-vos!
> Fui eu... Que horror! Eu mesmo. Oh! Mariana!

O padre Rafael também não faz por menos:

> Seduzi donzelas mil,
> Rasguei-lhe[s] todo o pudor,
> À flama entreguei seus noivos
> Roubei-lhe[s] o seu casto amor.

O Prestígio da lei é um texto político que descreve a consciência do brasileiro diante da exploração da Metrópole, o que já observamos no capítulo anterior. Ele fala de uma revolta popular mas esconde o governo como sujeito da ação e apresenta um falso líder popular que, de certa forma, ocupa o lugar do discurso do povo:

> JERÔNIMO:
> Perfeitamente. Vamos ao que int'ressa
> E que devemos fazer. A gente intrépida
> de S. Gonçalo é nossa; na cidade
> todo o povo e senado está de acordo;
> Temos em Irajá duzentos bravos,
> Que o despeito e miséria torna em tigres:
> Expulsos foram, por mandado, há dias
> De todo o Realengo; estão terríveis.
> Os senhores de engenho estão vexados
> Com a lei d'água-ardente; os taberneiros,
> os mascates e toda a fancaria
> Vós sabeis como estão, e os pobres índios!
> Ao abutre da fome se une o fisco
> E o voraz monopólio: uma família
> Nos devora e prospera! Enormes fintas
> Privilégios e infames, empobrecem
> O nobre e o plebeu. E a companhia
> Do comércio, que vende azeite e vinho,
> E o sal de Cabo-Frio! — Benavides
> A protege e comparte nos seus ganhos
> Como grão capitão! Somos escravos
> Do avarento e soberbo, que nos grita:
> "Esta terra é dos Sás" — o pé batendo!

O povo vence a revolução, ou pelo menos tem a impressão. Diz o Coro:

> Quem pode c'o povo,
> Gigante terrível,
> Na guerra invencível,
> Cordeiro na paz!
> Vencemos, vencemos,
> Vencemos, oh! glória;
> Cantemos, cantemos,
> Vitória, vitória!

Quando entra o Governador, Salvador Correa de Sá, enviado do Rei, o povo se ajoelha diante dele e canta:

É ele, o Governador!
É ele o homem da lei!
O delegado d'El-Rei
O valente Salvador.

Araújo Porto-Alegre era gaúcho de Rio Pardo e nasceu em 1806, falecendo em 1879. Para o teatro, escreveu: *Prólogo dramático* (1837); *Angélica e Firmino* (1845); *A Estátua amazônica* (1851), onde satiriza a notícia dada pelo Conde de Castelnau de que no Rio Negro havia encontrado uma pedra com inscrições hieroglíficas. Este texto, uma sátira aos intelectuais, foi publicado em 1851, pela tipografia Dois de Dezembro e consta da edição recentemente publicada pelo INACEN, juntamente a *Restauração de Pernambuco* e outros inéditos: *Os Lobisomens* (1862), *Os Lavernos* (1863), *D. Sebastião* (1857), *Cenas de Penafiel* (s/d) e *Noites de São João*.

Ainda na mesma dúvida de pré-românticos ou pós-iluministas, situa-se Luís Antônio Burgain (Havre, 1812; Rio de Janeiro, 1877), cujos textos são hoje raridades bibliográficas, embora tenha disputado com Gonçalves de Magalhães os privilégios de introdutor do romantismo no Brasil, com a montagem do primeiro texto dentro da nova estética e contendo assunto nacional.[22] Discussões inócuas, tanto em relação ao que se considerar romântico quanto à nacionalidade dos temas, demasiadamente tratados desde Anchieta.

A última assembléia dos condes livres foi montada no Brasil antes de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*; *Glória e infortúnio ou A Morte de Camões*; *Pedro Sem, que já teve e não tem* tiveram várias montagens; outros títulos: *Os Três amores*, *O Mosteiro de Sam Tiago* têm sido citados em várias histórias do teatro brasileiro.

Fernandes Vieira ou Pernambuco libertado situa-se entre os dramas de abordagem iluminista e trata da Invasão Holandesa ao Brasil. A decantada nacionalidade já é problemática, pois considera invasor apenas os flamengos, tomando posição favorável aos portugueses, também invasores. Em pleno calor dos debates pela afirmação da nacionalidade, este problema é melhor abordado no *Calabar* de Agrário Menezes, que defende a nação brasileira acima de qualquer invasor. O índio de Burgain (e o seu Calabar é índio) é interesseiro e vingativo e o seu amor por Maria está antes do interesse nacional. Maria ama Afonso e é amada por Calabar, que, ao sentir-se desprezado, passa a apoiar os holandeses, motivo por que é considerado traidor. Mas Calabar apenas vinga o seu desprezo e, como índio, pouco se incomoda com os moralismos patrióticos. Maria também é vingativa: veste-se de soldado para, ao lado dos lusitanos, vingar a morte dos pais e também salvar da morte o seu pai adotivo e protetor. Tudo, aqui, é válido quando em defesa dos portugueses. O preto Henrique Dias e o índio Filipe Camarão entram em cena apenas para dar notícia das batalhas e são considerados grandes heróis. O padre é bom e, desta forma, está mais para Alencar do que para Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto-Alegre.

Também mais para Alencar é a linguagem dos personagens, presa ao discurso do dominador. Desde o Padre Caldas que o preto se expressa em sua própria língua. Em Burgain, tanto o preto quanto o índio expõe-se segundo a norma culta do discurso do autor; mais precisamente, uma pretensa linguagem nobre da tragédia (ou do drama?). Manifesta-se o caráter ambíguo desta peça: quanto à linguagem, aproxima-se do romantismo, ao mesmo tempo em que seu moralismo remete-se ao iluminismo.

> JACUHY
> Brevemente o verás. Mas, assombrado
> Inda estou. É possível! Neste campo
> O bravo Camarão, o chefe ilustre
> Que, em prêmio dos serviços, longo tempo
> Nos ferros definhou dos seus aliados!
>
> CAMARÃO
> Hei de todos tomar uma vingança
> Que d'assombro há de encher esses ingratos
> Que bárbaros nos chamam. Minha tribo
> Na vizinha floresta já s'arraia.
>
> [...]
>
> CALABAR
> E contudo, julgar-se-ia
> Que um demônio os protege e que se esmera

Em frustrar-me os intentos! O segredo
Embora atraiçoei; que não valeram
Esforços a abafar em sua origem
O incêndio, que agora tudo abrasa!
Esse índio desprezível que a vingança
Chamava nas fileiras holandesas;
Afonso, por milagre escapo à morte...
Mas, não desanimar! Que não sou homem
Que vergue co'a procela. [...]

Assim falam os índios. Quanto ao preto, vejamos Henrique Dias:

HENRIQUE
Acabaram de insurgir-se
Maranhão, Ceará, e dos tiranos
Já corre o sangue.

VIEIRA
E nós, inda esperamos!
Eia!

HENRIQUE
Muniz, à frente dos seus bravos,
À costa ocidental corre e derriba
Quanto ousa resistir-lhe. Em breve tempo,
O Forte do Calvário foi tomado,
E morta a guarnição.

ROMANTISMO: O DRAMA DA TIRANIA

O teatro era o gênero literário fadado a atrair o espírito romântico, especialmente pelos dramas e tragédias. Eliminam-se as clássicas unidades de tempo e lugar e, por exigência das circunstâncias, veio a preferência aos dramas históricos de problemas políticos, sociais, morais, psicológicos e religiosos. Textos que contavam com um grande número de personagens em cena a exigir cortes no tempo, amplo espaço para movimentação das ações e exagero das emoções até as raias do melodrama.

Daí então todo um individualismo subjetivo, um fantástico mistério, um sonho tornarem-se atitudes privilegiadas de personagens que, por sua vez, mantinham características de fé (contra a razão dos clássicos), culto à natureza, escapismo, ilogismo, retorno ao passado, ao pitoresco e outras sendas mais atribuladas.

No Brasil, o progresso conseguido a partir da chegada da Corte rivalizou-se com os problemas políticos criados pelas lutas de Independência. Desentendimentos entre brasileiros e portugueses, atingindo às vezes o âmago da família (pai português *versus* filho brasileiro) ou da religião (católicos *versus* maçons). No teatro, tudo isto passou a contribuir para uma reforma na maquinaria, nos cenários, nos temas. Tudo suscita a crítica, conforme vamos observar não apenas no drama, mas especialmente na comédia. Afrânio Coutinho expõe o problema:

> Assim, o Romantismo, no Brasil, assumiu um feitio particular, com caracteres especiais e traços próprios, do lado dos elementos gerais, que filiam ao movimento europeu. De qualquer forma tem importância extraordinária, porquanto foi a ele que deveu o país a sua independência literária, conquistando uma liberdade de pensamento e de expressão sem precedentes, além de acelerar, de modo imprevisível, a evolução do processo literário.[23]

A presença do povo nas lutas políticas, especialmente nas lutas pelas liberdades fundamentais do homem; a consciência da sua participação no progresso e no desenvolvimento tornam o indivíduo apto a protestar contra autoridades impostas e lideranças determinadas por vínculos e heranças opressoras. E, entre nós, esta quebra de vínculos ou heranças intelectuais cria uma confiança na produção nacional, na beleza da natureza e magnitude do futuro contra toda a mentalidade de importação dominante.

De fato, o romantismo na literatura brasileira cruza-se com o realismo e o naturalismo a partir da segunda metade do século XIX. No teatro, o drama romântico (Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Agrário Menezes) e comédias dramáticas (Alencar e Macedo) convivem com comédias realistas e de costumes nestes autores e em outros (Martins Pena, França Jr., Artur Azevedo). Longe de nós um teatro naturalista, que só acontecerá na segunda metade do século XX (com o estudo das experiências cênicas de Stanislavski e o conhecimento das dramaturgias de Tchekov e Ibsen, entre outros).

Convém que se observe certos paradoxos ou falsos paradoxos, próprios da fronteira entre o velho e o novo. Antonio Candido observou:

> O advento das massas à vida política, em seguida à proletarização e à urbanização, decorrentes da revolução industrial e das lutas pela liberdade, trazem para o universo do homem de inteligência um termo novo e uma perspectiva inédita. Por isso, ao lado dos pessimistas encontramos profetas da redenção humana, às vezes irmanados na mesma pessoa; e o satanismo deságua não raro na rebeldia política e o sentimento de missão social.[24]

Destaquemos, ainda, o problema da morte, que não recebe, nos textos teatrais, tratamento tipicamente romântico. A morte não faz parte de um projeto proveniente de desencantamento com o mundo; ela é, mesmo quando bem recebida, mera conseqüência de acontecimentos que a tornaram inexorável. Dos casos estudados, *Cobé* é o único em que o herói se suicida; mesmo assim, não se vê aí nada mais do que um último recurso na luta pela liberdade. Em *Macário*, é Penseroso que detém a filosofia de Macário (personagem), sem o satanismo. Leonor de Mendonça e Calabar recusam a morte: todos os seus impulsos se dirigem à realização de desejos em função da vida. Em geral, todas as mortes se dão por imposição dos poderosos em uso pleno de seu mando. No entanto, como diz Hegel:

> Na arte romântica, pelo contrário, a morte é representada como um desejo da alma natural e da subjetividade finita, desejo que só é negativo perante aquilo que em si é negativo e que só tem em vista suprimir o que é desprovido de valor ou libertar o espírito da sua finitude bem como realizar a conciliação espiritual do sujeito com o absoluto.[25]

Nosso romantismo se realizou com fortes traços de racionalismo e de busca de análise de acontecimentos muito mais voltados para aspectos sociais da vida do que para os aspectos do subjetivismo individualista, tal como se vê no teatro alemão e francês. É interessante notar: todos os dramas que examinaremos obedecem ao espírito romântico do resgate da história, instauração da raça, dos costumes e da exaltação da natureza, exceto *Macário*.

À exceção de *Leonor de Mendonça*, que mantém estreitos vínculos com o classicismo na contenção do estilo e na aproximação às regras das unidades, todos os textos examinados tendem à total liberdade de recursos expressivos.

Dentro do espírito deste capítulo, os textos escolhidos têm de comum o fato de serem todos dramas e terem sido escritos no período romântico. Mais importante do que isso é a temática voltada para nossa história, traduzindo diferentes maneiras de vê-la. Às vezes, como é o caso de Castro Alves, a verdade histórica aparece como menos importante do que a interpretação que o poeta lhe deu; em Alencar e Agrário Menezes, a verdade histórica não passa de projeto para o futuro: no primeiro, a liberdade obedece a um plano burguês de vir a dominar o mundo, enquanto que no segundo, a liberdade é incondicional e quase anárquica. Macedo focaliza o choque de raças; Alencar, a tentativa de mesclar as raças e irmaná-las. Gonçalves Dias trata da luta pela libertação da mulher e dos oprimidos diante do senhor feudal, tema buscado nas raízes lusitanas. *Macário* assinala o desespero do homem, entre o céu e o inferno.

Em todos uma história; a interpretação dessa história de acordo com o que cada um sonhou e desejou para o futuro de seu país. Liberdade que serviu a Castro Alves para fazer de um poeta (Gonzaga) o herói principal da Revolução de Minas. Note-se que sonhar é a própria essência do romântico.

Alencar: libertar-se para dominar

> [...] Brasil!... Minha pátria!... Quantos anos ainda serão precisos para inscrever teu nome hoje obscuro no quadro das grandes nações? Quanto tempo ainda serás uma colônia entregue à cobiça de aventureiros, e destinada a alimentar com as tuas riquezas o fausto e o luxo de tronos vacilantes? (*Pausa; arrebatado pela inspiração*) Antigas e decrépitas monarquias da velha Europa!... Um dia compreendereis que Deus quando semeou com profusão nas entranhas desta terra o ouro e o diamante, foi porque reservou este solo para ser calcado por um povo livre e independente!...

Assim termina o primeiro ato de *O Jesuíta*, de José de Alencar. Em pauta, a liberdade. Escrita em 1861, a peça situa-se no ano de 1759, no Rio de Janeiro. Os jesuítas, por ordem do Marquês de Pombal, estão para ser expulsos do Brasil. A viagem no tempo, empreendida por Alencar, traz como bagagem a luta pela Independência. Trinta e nove anos após o Grito do Ipiranga, o poeta evoca ainda o tema para caracterizar as cores com que deseja ver vestida a nação.

A fala acima é de Samuel, protagonista de *O Jesuíta*. A pátria tem sua origem na natureza. Esta, por privilegiada, reserva um futuro grandioso a seus filhos. Samuel, homem de setenta e cinco anos, passou a vida dedicado ao sonho de preparar a revolução que libertará sua terra. Sonho estribado na convicção de que uma raça superior nascerá do cruzamento de povos proscritos da Europa com o índio sul-americano. A terra, em sua pujança, é solo fértil para a liberdade. À convivência harmoniosa das raças combina-se a democracia religiosa. E, como coroamento, a Razão:

> ESTEVÃO — Entendo as vossas palavras, senhor; mas o seu alcance escapa à minha inteligência.

> SAMUEL — Aquele hábito, meu filho, quer dizer vinte mil jesuítas espalhados pela terra e dominando a consciência do universo; aquele cigano significa um povo numeroso, proscrito, sem pátria, disposto a morrer por aquele que lhe prometer um abrigo neste mundo onde é estrangeiro; aquele índio simboliza a raça indômita e selvagem da América, pronta a reconquistar a liberdade perdida.

A liberdade perdida não é a proposta, que se traduz em domínio: passagem da condição de colonizado à de colonizador, idéia que se põe de acordo com o nascente imperialismo — avanço burguês na Europa e nos Estados Unidos. Alencar é homem do Século XIX. Verifiquemos as semelhanças e parentescos das idéias que deixou transparecer em *O Jesuíta* com o pensamento que norteou as investidas da burguesia no plano internacional.

Interessante é notar como, em seu tempo, Alencar vai buscar pontos de contato com um tema do passado. E este exame se dará necessariamente a partir dos dados de nossa contemporaneidade, capaz de observar a ambos os períodos, colocando cada um em sua perspectiva histórica.

Vejamos o que nos diz Rudolf Hilferding a respeito do nacionalismo, já em 1910:

> A aspiração nacional, que encontrou seu limite na formação da nação como base do Estado — porque reconhecia o direito de toda nação a seu próprio Estado e portanto via as fronteiras do Estado nas fronteiras naturais da nação se transformou na aspiração de uma nação para o domínio de outras. Como ideal, surge a conquista do domínio mundial para a própria nação, uma luta tão ilimitada quanto a luta do capital pelo lucro que lhe dá origem.[26]

Não nos parece fora de lógica supor que Alencar buscou inverter a situação de domínio a que estava sujeito o Brasil de sua época às potências industriais da Europa, hegemonicamente a Inglaterra, cujo capital entrava em fase monopolista. Sua formação ideológica não trata do escravo que se liberta, mas do escravo que quer-se tornar senhor.

E o positivismo de Comte já se fazia presente nas idéias que marcaram o princípio da industrialização entre nós, sob D. Pedro II.

Em *O Jesuíta*, a democracia racial e religiosa serve como cortina a encobrir o caráter de classe da luta pela liberdade. Paira sobre essa luta a harmonização exercida e garantida pela Razão emanada de Deus.

> A omissão à luta de classes era compensada pela promessa de um fraternalismo que decorreria da racionalização social realizada sob a dominância dos sábios e dos industriais. [...] No contexto do universo burguês do século XIX, no qual foram freqüentes as tentativas de reformular o pensamento religioso fortalecendo-o com uma argumentação pretensamente científica que deslocava a verificação do seu conteúdo para o plano da lógica racional, a proposta comtiana era perfeitamente adequada.[27]

A escolha do tema está, para nós, esclarecida. Se se trata de dar à religião foros de razão, nada mais adequado do que fazer renascer a lembrança dos jesuítas e sua legendária contribuição ao pensamento e à instrução nos primeiros tempos de nossa História. Lembremo-nos de que foram eles os primeiros a implantar, entre nós, o ensino regular, numa época em que a Coroa Portuguesa o considerava de importância secundária. Somente com a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil implementou-se o ensino fora dos conventos.

Como pano de fundo ao positivismo que Alencar ilustra em sua imagem de um Brasil livre e soberano, vê-se a dissensão jesuítica ao domínio colonial português. Se, no primeiro momento de nossa colonização, os jesuítas, assim como outras ordens religiosas, foram instrumentos indispensáveis aos interesses da Coroa Portuguesa, tal não se dá na manutenção e ampliação desse poder à altura do Século XVIII. A Companhia de Jesus fora fundamental como veiculadora da ideologia dominante em sua prática catequista e assistencial. No entanto, a Ordem erigiu-se em poder a ameaçar a Coroa: as missões jesuíticas passaram a constituir-se em concorrente ao mercantilismo português. Acompanhando os ciclos econômicos do período colonial, os jesuítas estabeleceram suas missões e cumpriram importante papel na ocupação do território. A criação de missões se fez sob os auspícios da Coroa, de cujos cofres saía a sustentação financeira da Ordem da

Companhia de Jesus e outras, através do Padroado. Esta dependência não tardou a desfazer-se: com fazendas, engenhos e escravos, os padres iam pouco a pouco construindo seu patrimônio (e sonegando impostos à Coroa). Os aldeamentos, iniciados sob licença régia, transformaram-se em redutos de resistência armada em muitos aspectos superiores às forças das autoridades coloniais. Ao lado da defesa da "liberdade" do índio, a escravização do negro, tanto para o trabalho nos colégios como nos aldeamentos. Segundo Eduardo Hoornaert,

> Os jesuítas conseguiram com o tempo leis bastante liberais que deram aos missionários amplos poderes para administrar os aldeamentos e desta forma controlar a economia da região. [...] As missões tornaram-se muito ricas pelo controle que exerciam sobre o comércio de exportação.[28]

É desta forma que as missões tornam-se fortes concorrentes ao monopólio da Coroa. Foram freqüentes, nos locais dos aldeamentos, as lutas contra os colonizadores desejosos de mão-de-obra escrava índigena. O que observamos é a criação de um poder paralelo que não poderia ser suportado pelo Estado Absolutista Português. A Reforma Pombalina, com foros de "despotismo esclarecido", não tardou em providenciar a expulsão da Ordem, em 1759.

Mas, repetimos: a contradição entre os jesuítas e a Coroa Portuguesa não passa de disputa por hegemonia no interior de um mesmo bloco de dominadores: a Igreja e o Estado. A operação que Alencar realiza é a de identificar seus ideais positivistas com o fundo histórico da obra colonizadora dos jesuítas, colocando sobre as faces de ambos a máscara do ideal de libertação.

O personagem Samuel foi, pelo Papa, sagrado jesuíta secretamente e nomeado Vigário-Geral da Ordem no Brasil, com a tarefa de preparar uma revolução pela Independência. Tem um filho de criação, Estevão, a quem educou para um dia continuar a sua obra. Mas Estevão está apaixonado por Constança. Isto para Samuel representa o fim de seus planos, pois a dedicação de Estevão à causa da liberdade deve ser total. O amor e a pátria aparecem, aqui, como antinomias:

> CONSTANÇA — Oh! não compreendeis o coração de uma mulher, senhor! Não sabeis como ela vive da vida do homem a quem ama!
>
> SAMUEL — Vós é que não compreendeis o culto de uma idéia! A religião da inteligência é como a religião de Cristo: só tem um Deus! Para os homens que se dedicam a um pensamento há uma única esperança, uma única ambição: a glória. De que lhes serve, pois, o amor, consolação mesquinha daqueles cuja alma não passa do coração?

A esta contradição se sobrepõe a unidade pátria/Deus/Razão. A pátria é projeto da razão; esta provém de Deus, origem e fim último. Samuel é o enviado de Deus que, iluminado pela razão, concretizará os planos jesuítas.

O projeto revolucionário de Samuel é um discurso que se constrói sem referências no concreto. Discurso absoluto: tem, como ponto de partida e fim, a si mesmo. Erige-se na confiança de que suas hipérboles bastam para a realização de seus planos. E Samuel, na ilusória plenitude de sua vontade, não encontra barreiras que possam frear seus planos: dispõe da vida de Estevão porque o filho, sendo fruto do pai, não se pode contrapor a ele. Não há liberdade nem divergência da vontade que o jesuíta, seguindo o exemplo do Deus que professa, engendra. Samuel toma, por assim dizer, o lugar do próprio Deus.

Mas a missão revolucionária confiada a Samuel debate-se com sua consciência religiosa e paterna; exige-lhe mentiras e crimes. Ele deverá, se necessário, matar. Bem e mal estão em luta. Em nome do bem (a pátria), o mal que a religião condena:

> SAMUEL — Lembras-te do dia em que me prometeste abraçar a vida religiosa e entrar no convento dos jesuítas?
>
> ESTEVÃO — É verdade que vos fiz então essa promessa; porém não previ que me seria impossível cumpri-la. Amo, senhor! Este sentimento espontâneo, irresistível, que Deus criou em minha alma, essa lei fatal da natureza que faz pulsar o coração do homem, tem mais força que uma simples promessa.
>
> SAMUEL — Mas essa promessa, feita nas minhas mãos, é juramento; é um voto!... Naquele momento tu professaste, Estevão!

Samuel pretende-se revolucionário. Mas é, antes de tudo, pai e religioso. O Conde de Bobadela, pai de Constança e Governador-Geral do Brasil, cerca o convento dos jesuítas no dia marcado para a expulsão. A derradeira arma do jesuíta é a vida de Constança, a quem raptou no intuito de fazer recuar o Conde. À última hora, porém, decide casar a moça com seu filho, por não suportar ver o sofrimento do rapaz.

> SAMUEL — Ontem eu não sabia que te queria mais do que a um filho! Ignorava esta paternidade d'alma, mais forte e mais violenta do que a paternidade do sangue! A tua dor ma revelou. Hoje sou outro homem; o coração; o coração dominou a razão, o revolucionário tornou-se pai!

Falindo o revolucionário, Samuel reconhece a sua posição de ínfimo diante do Absoluto. Os destinos da pátria (e do homem) são arbítrios da Providência. O religioso toma o lugar daquele que se julgava capaz de mudar o rumo da vida. Desfaz-se a unidade pátria/Deus/Razão, pois o Reino de Deus exige culto exclusivo. Se para o bem da pátria é necessário praticar ações que o religioso condena, vence em Samuel o bem supremo de ser pai e jesuíta.

Na antinomia amor/pátria, prevalece o primeiro. O amor, como a Razão, emana de Deus. E a moral de *O Jesuíta* vive da contradição entre o ideal e o desejo do corpo. Samuel convence Constança a não se casar com Estevão, para não lhe ameaçar o destino de glória; ela deverá ser sua mulher, mas não sua esposa:

> CONSTANÇA — (*alucinada*) Não sabe por que eu não posso ser a sua esposa? Tem um futuro brilhante, Estevão, tem um grande destino a cumprir! Aquela que o ama não deve roubar-lhe essa glória! Ela tem orgulho em ser sua escrava.
>
> ESTEVÃO — És tu mesma que me falas, Constança! São teus lábios puros que proferiram semelhantes palavras! Não! Não creio! Dize-me que tudo isto é uma alucinação do teu espírito! Que deliras!... Escondes o rosto! Ah!

E esse amor só retoma a sua unidade com Deus no caminho da felicidade sem máculas quando Samuel se decide a não tomar o lugar do Criador e curvar-se à Sua Vontade. Se o amor de pai e o amor de Constança e Estevão foram impedimentos para a revolução, a Idéia e os ideais são perenes. A pátria aguardará circunstâncias mais propícias, em que não tenha que rivalizar-se com o amor e a religião no coração dos homens. Nos momentos finais da peça, Samuel revela por inteiro os seus planos malogrados. Coerentemente com a prática escravagista dos jesuítas, não há lugar para o negro na democracia racial e religiosa vista no horizonte do "revolucionário":

> SAMUEL — [...] Esta região rica e fecunda era e ainda é hoje um deserto; para fazer dela um grande império, como eu sonhei, era necessária uma população. De que maneira criá-la? Os homens não pululam como as plantas; a reprodução natural demanda séculos. Lembrei-me que havia na Europa raças vagabundas que não tinham onde assentar a sua tenda; lembrei-me também que no fundo das florestas ainda havia restos de povos selvagens. Ofereci àqueles uma pátria; civilizei estes pela religião. Daniel, o cigano, era o elo dessa imigração que em dez anos traria ao Brasil duzentos mil boêmios; Garcia, o índio, era o representante das nações selvagens que só esperavam um sinal para declararem de novo a sua independência. Mas isto ainda não bastava; os judeus, família imensa e proscrita, corriam a abrigar-se aqui da perseguição dos cristãos; [...]

E, diante do Conde de Bobadela e suas tropas, Samuel desaparece por uma porta falsa colocada no altar. Irá a Roma, "onde não chega nem o braço de vosso rei, nem a cólera do vosso ministro".

Alencar conclui praticamente com a tese de Virgílio de que o amor tudo vence. O discurso do revolucionário tenta atropelar o discurso amoroso. Por ser o primeiro mais idealista e com vistas a um projeto de realização humana, tende a buscar artifícios argumentativos. Mas o discurso amoroso de Constança é natural e com a natureza, representa a totalidade da visão humanista ("Roubar!... Não!... Partilhar!"): sem a mulher, o que será do homem? Sem a realização amorosa, o que será do projeto humano de libertação? Daí a metáfora da fuga do "revolucionário" por uma porta falsa. Assim como no projeto "revolucionário" de Samuel faltou o negro, o religioso viu-se privado da mulher: negro e mulher completariam o quadro amor/revolução/religião.

Agrário Menezes: a pátria, a raça, o homem

Calabar, de Agrário Menezes, não é uma peça sobre um traidor. Ela lança perguntas e problemas sobre a traição. Indagações que se estendem aos conceitos de pátria e nacionalidade, amor e liberdade; e nos remetem à tentativa de perceber o homem em sua totalidade. Pois para Calabar, primitivo e selvagem, não se separa uma noção da outra, sendo todas reciprocamente condicionadas e condicionantes. Assim, a liberdade se exerce em amar e construir a pátria; esta consiste em dar liberdade ao homem e ao amor. Este é a gênese e, ao mesmo tempo, a finalidade; ponto de partida e caminho para a liberdade.

O que significam pátria e nação para um mulato, escravo desejoso de firmar a sua condição de humanidade?

> CALABAR
> Desconheceis o afeto do mulato?
> Negais-lhe coração, negais-lhe alma?!
> Tudo o que tendes, brancos, também tenho!
> Alma às vezes melhor do que a vossa,
> Coração que se esmalta de virtudes,
> São igualmente dotes que nos cabem!

Sendo humano, Calabar ama. E ama uma índia apaixonada por um oficial português. Ao perceber isto, Calabar, bravo guerreiro que luta ao lado das forças lusas contra os invasores holandeses, passa-se para o lado destes. É que amor e pátria formam, para ele, uma unidade indivisível. E não poderia ser de outra forma: afinal, portugueses e batavos não são igualmente invasores? Quem é traído, se é que há traição? A pátria, para o negro como para o índio, é a terra e sua paisagem, completada pelo amor, suprema realização do humano.

> CALABAR
> Certo dia, na pista do inimigo
> Pelos ínvios silvedos entranhei-me
> Duas pequenas onças reclinadas
> Uma noutra, lambendo-se, beijando-se
> Eu encontrei ali. Tremendo ao vê-las,

> Pude logo fugir-lhes sem ser visto.
> Cegava-as o amor, como nos cega.
> Eu mesmo tenho amado, ó Argentina!!
> Eu, que, nascido à sombra das florestas,
> Quase indômita fera me supunha,
> Desconhecendo amor, também me curvo
> À soberana lei que os entes rege!...

Para o amor, uma única condição: a liberdade. Como para a pátria. Não fosse natureza, em sua pujança e concretude, o que é a pátria? De outra forma, não estaria implícita na noção de pátria a noção de domínio? Portugal encontra-se sob o jugo de Espanha, por força da União Ibérica; Holanda, a invasora, não é menos que a nação lusa.

Dissociada da concretude das florestas e dos rios, a pátria transforma-se em abstrações. Rompe-se a unidade amor e pátria:

> CALABAR —
> A glória e a pátria — fúteis subterfúgios!
> São palavras vazias de sentido,
> Que morrem como os sons que as acompanham.
> São, muita vez, um dístico solene
> Sobre as cinzas da alma e o pó das crenças...
> A glória é como um sonho que se extingue
> Ao despertar de um longo pesadelo!
> A pátria, aqui, ali, é o mundo inteiro,
> Quando a negra ambição domina os homens!

Calabar é mulato e guerreiro, homem e amante. Guerreiro do amor a lutar em nome de si mesmo; e essa vontade individual é legitimada pela raça. Não a raça do negro ou do mulato, mas a raça vista no horizonte, num desejo de cruzamento com o índio, verdadeiro dono da terra. Amar Argentina é vislumbrar a possibilidade de construir com ela, na concretude do amor, a palpabilidade de pátria e nação. É lutar tendo como armas a vontade individual e o braço guerreiro em prol do coletivo sonhado livre. Diante de Jaguarari, que luta ao lado dos lusos e é pai de Argentina, Calabar se curva para cobrar-lhe sua consciência:

> CALABAR
> […]
> Quem é Jaguarari? Bravo guerreiro
> Que, não por si, combate por estranhos!
> JAGUARARI (*no mesmo tom.*)
> Quem és tu, Calabar?...
> CALABAR
> Um vil escravo
> Que serve a quem melhor o recompensa!...

Eis a glória do escravo. Calabar não compreende a luta de classes, ou melhor, tem, sobre ela, aquela compreensão limitada apenas pela vivência. (Não vê que a sua saída — historicamente possível — é o quilombo. E Palmares foi a comprovação desse possível durante noventa e oito anos...) Na atitude oposta à de Calabar, Henrique Dias. Oposta apenas quanto à escolha de aliados e adversários. Na voz do dominador português, a imagem do negro heróico:

> MATIAS DE ALBUQUERQUE:
> Henrique Dias lembra-me igualmente,
> Que pode opor a força do seu braço
> A quanta força houver dos holandeses.
> Esse crioulo audaz e destemido
> Herdou de Deus um ânimo tamanho,
> Qual, nunca em mor quantia o branco teve
> Segue-se Camarão, seguem-se outros...

Na palavra do índio, o testemunho sobre as forças holandesas, que outros índios ajudam a compor. Sobre a opção do negro que hoje, com o auxílio da História, podemos considerar como verdadeiramente engajado na luta de superação do antagonismo entre senhores e escravos. Fala o índio:

> JAGUARARI
> […]
> Cada dia mais cheias e mais densas
> Vão-se tornando as hostes holandesas.
> Além dos Janduís, mais aliados
> Indígenas têm ido oferecer-se.
> Eis que, por fim, do meio dos Palmares

Os temerosos negros se levantam!
Ante eles o Zumbi, soltando um brado,
Impele-os contra nós de foice erguida!...

Mas, felizmente, o teatro não é tribunal para julgamento da História e seus agentes: os homens. O teatro romântico lança luzes sobre os homens no caminho de uma reflexão sobre uma conduta íntima e particular no percurso da História. Voltemos então nossa atenção sobre a personagem Calabar, já que a historiografia oficial mantém o homem condenado ao silêncio.

Nota particular em Agrário Menezes é a sua visão do amor, mesmo dentro do circuito de idéias do Romantismo: não é o amor de Calabar fruto de uma idealização. Ele é amor para ser vivido na plenitude da carne, concretude do desejo e perspectiva de reprodução. Depende de luta e conquista, como depende disso a liberdade.

CALABAR
[...]
Eis o amor que desejo... ardente e forte,
Irrequieto e audaz como o oceano,
Grande, infinito, imenso como o espaço!...
[...]
Meu amor deve ser como o meu gênio,
Como o meu coração, como a minh'alma!...
Soberbo e altivo, indômito e tirano,
Que uma vez posto em luta, ou vence ou morre!...

Se amor e pátria se globalizam, sem Argentina não há pátria. Se o homem amado por Argentina é português, este é o traidor.

Mas, do mesmo modo que para Calabar, amor e pátria são uma totalidade indivisível para Faro. Novamente o cruzamento de raças — a índia e o lusitano — perfaz a gênese da nação.

FARO
Não sabes que por ela, sim, por ela,
Por mim também, por tudo quanto existe,
Por tudo quanto diz — amor e pátria —
Eu não posso deixar-te sem vingar-me?

Diante da rejeição, o amor é ira, tal como a natureza e a guerra. Torna-se, paradoxalmente, amor à guerra:

CALABAR
Então valeu-me o amor duro da guerra!...
Como um suspiro — escuto os sons estrídulos
Dos ferros que se batem no conflito!
[...]
Como o perfume róseo da coroa
De núpcias, o bafo pestilento
De cadáveres mil que enchem os campos!
É um amor horrível! não? Embora.
Assim o quer a sorte, assim o queres,
Tu, Argentina!!

Calabar não percebe as contradições que o enredam. Vê o amor de Faro apenas como manifestação de domínio.

É este domínio — e a noção de direito que se lhe contrapõe — o eixo sobre o qual repousa a trama. Calabar não aceita o domínio e, por direito, luta. Portugueses e holandeses desejam o domínio e impõem o direito pela força. Calabar, não podendo obter o amor de Argentina, obtém-no pela força, violentando-a.

Para o índio Jaguarari, o amor da filha e a pátria dão-lhe o sentido de vida. A liberdade, no entanto, é aquela que lhe dá o domínio português. E a fidelidade de dominado é sua honra. Mas Jaguarari foi duplamente traído: primeiro, ao ser preso por defender Argentina da violência sexual de um lusitano; e matou o homem. Depois, ao saber do amor de Faro por sua filha: este amor aparece, para o juízo de Jaguarari, com a imagem do roubo. Calabar, um dia, livrou Jaguarari da prisão. Da mesma forma, o índio retribuirá, quando o mulato, derrotado na guerra, é condenado à morte pelo Governador Matias de Albuquerque. A cumplicidade de um pelo outro se dá a partir de sentimentos de gratidão. E Calabar revela a Jaguarari a traição portuguesa à dedicação do indígena. Jaguarari, afinal, é tomado pela consciência do engano, compreendendo também a razão do ódio de Calabar a Faro e aos lusos:

JAGUARARI
Entendo, Calabar... e te lamento!...
Ele era português; e os portugueses
Fui eu a sustentar co'a minha tribo!...

Do português tomei um nome novo;
Simão Soares — chamam-me!... De resto,
A sã religião dos velhos índios,
Dos meus avós, troquei por suas crenças!...
Restava-me uma filha!... E esse infame...

Calabar foi condenado à morte. Espera a execução, por esquartejamento em praça pública. E reflete sobre sua origem, sua condição social, a negritude. Calabar lutou pela igualdade entre os homens; percebe agora que sua luta não passou de disputa. E sua derrota tem o tom da fatalidade:

CALABAR
Não há lugar no mundo pra mulato
Além do que lhe aponta o cativeiro?...
Era grande a injustiça... revoltei-me!
Quis também ser partícipe dos gozos
No opíparo banquete da existência...

Antes, o amor e a pátria em plena unidade. Agora, o ódio do apátrida, unidade também:

CALABAR
Homens, que me enxotastes atrevidos
Da lauta mesa, em que vos assentáveis;
Mulheres, que zombastes do mulato,
Porque ousou mostrar-vos a sua alma
Em êxtase de amor; sede malditos!!...

Falta-lhe o perdão, sim. Não o dos céus, que não refaz o homem para a vida. Mas o perdão de Argentina, que o lembrará com compreensão.

CALABAR
Padre, Padre, retira-te...

O PADRE
Não posso;
Não devo, Calabar: vim confessar-te...

CALABAR
Tu não sabes ainda os meus delitos?
Pretendes que os repita? O mundo inteiro

> Aponta para mim, dizendo: vede,
> Eis ali, Calabar!... Que mais tu queres?...

E Calabar deseja a concretude do perdão de Argentina como lhe desejou o corpo no amor. Não há possibilidade de consolo nos céus se os homens o condenam na Terra.

Argentina vem vê-lo e o perdoa. Está refeita a unidade amor/pátria:

> CALABAR
> (*com saudade*)
> Argentina!.. Argentina!... Adeus, ó mundo!..
> (*com entusiasmo*)
> Pátria! Pátria! conquista a liberdade!...

Agora, refeita está também a unidade homem/Deus:

> (*levantando os olhos, e com expressão contrita*)
> Deus! Oh! Deus!.. recebei-me em vossos braços!...
> (*os oficiais seguram-no. Argentina atira-se nos braços de Jaguarari. Cai o pano*)

Calabar e *O Jesuíta* foram escritas na mesma época. A primeira, em 1857, Agrário com 23 anos; a segunda em 1861, Alencar aos 32.

A coincidência de período não se repete, como vimos, numa coincidência de pontos de vista sobre os ideais de nacionalidade. Se em ambos a natureza é inspiradora da nação, divergem os fundamentos sobre os quais se construirá a pátria. Em Alencar, a liberdade se faz numa inversão: o povo dominado será aquele que passará a dominar o mundo. Em Agrário de Menezes, sendo a natureza a própria pátria, ela será a condição da liberdade. Liberdade que serve ao homem em seu caminho para não ser dominado, em seu exercer-se plenamente como homem em união com o homem e com a natureza que o sustenta e inspira.

Alencar está visivelmente imbuído do espírito do liberalismo europeu na fase avançada do capital: o imperialismo. Não é este, certamente, o indicador da ideologia de Agrário. Possivelmente, o que lhe fala mais alto é o princípio da liberdade que advém do socialismo utópico. Lembrar também que o comunismo em bases científicas já fora lançado com o Manifesto de Marx e Engels, em 1848.

Se Alencar busca uma ordem social baseada na religião e advinda da Igreja, Agrário deseja a presença de Deus na concretude da existência. Um busca o homem em Deus; o outro busca Deus no homem. Para um, a ordem emana de Deus; para o outro, Deus poderá manifestar-se numa ordem regida pelo homem e dele emanada.

Em *O Jesuíta*, o amor é obstáculo para a pátria; em *Calabar*, amor e pátria são síntese na natureza.

As contradições estão estabelecidas. Mas não são antagonismos: *Calabar* não perfaz ainda o caminho do homem na economia. Calabar é um cristão: emana do absoluto, dilacera-se na sua particularidade de ser homem para o retorno ao absoluto, assim como Cristo é filho de Deus e a Ele retorna.

Sabe-se[29] que, na década de 50, Agrário estudou Direito em Recife, numa época de grande difusão, entre as massas populares e os intelectuais, das idéias do socialista utópico Charles Fourier, pelo engenheiro também francês, Vauthier.

Desde o século anterior, revoltas populares vêm acontecendo: o sentido de todas elas é o de colocar em cheque a propriedade da terra pelos latifúndios (Cabanada, Balaiada) e o regime de trabalho escravista.

Vauthier, chegado a Recife em 1840, contratado para dirigir trabalhos de construção de estradas, pontes e aquedutos, aí permaneceu por cinco anos, durante os quais

> fez relatórios sobre o aproveitamento das terras abandonadas por falta de estradas de comunicações e acesso, e penetrou com suas teorias e suas idéias, na realização de doações e distribuição de terras que mercê de seus planejamentos, tornaram-se aproveitáveis para a agricultura. Vauthier revolucionou os planejamentos [...] e sobretudo ganhou discípulos nos meios intelectuais que iniciaram a pregação da reforma agrária pela ação direta no Brasil.[30]

Entre esses discípulos, Antonio Pedro de Figueiredo, que passou a se dedicar à propagação das idéias de Fourier/Vauthier, defendendo o socialismo no espírito da reforma agrária que preconizava, em artigos na revista *O Progresso*.

E essas idéias não frutificaram apenas nas idéias de Figueiredo, mas

> manifestaram-se nas inquietações também de publicista [...] de Nascimento Feitosa e nas do economista, igualmente colorido por idéias francesas e teorias socialistas que foi Aprígio Guimarães; e vieram dar, ao que parece, às preocupações abolicionistas de Joaquim Nabuco [...][31]

Por demais nos alongaríamos a buscar estabelecer a teia de difusão do socialismo entre nós, seja no plano da propaganda ideológica, seja nos dos movimentos e revoltas desencadeadas por escravos e trabalhadores ditos livres. Interessa, antes, um breve mapeamento do pensamento de Fourier, na busca de uma melhor compreensão de *Calabar*.

Não seria demasiado arriscar a inserção de Agrário Menezes entre aqueles que se viram influenciados por este pensamento. Nos aspectos apontados anteriormente, vemos em *Calabar* traços de união com a luta de Fourier contra a opressão eclesiástica, familiar e matrimonial, na direção da plena liberdade do homem em expandir sua personalidade. Tal como Calabar, Fourier não é um religioso: é, sim, um teísta, que vê em Deus o princípio de ordem harmonizadora entre a natureza e a sociedade. Mas o homem não soube cumprir com essas leis: eis sua desgraça. Está perdida a liberdade.

E Calabar busca uma nova ordem em que homem, Deus, natureza e pátria retomem a harmonia. Como em Fourier, o amor em *Calabar* é livre e não sujeito às leis (não naturais) do matrimônio.

No quarto ato da peça, a expressão do cruzamento entre amor e pátria se materializa: enquanto na cena Calabar e Faro lutam (pelo amor), ouve-se os sons da luta entre lusitanos e holandeses (pela usurpação da terra). Perde a vida Faro, o português. Perde o amor Calabar, o mulato. Fora da cena, o brado da vitória lusa. Na cena, um homem sozinho caminha para a condenação à morte. Nos bastidores da História oficial, a vitória lusa dá-se nas armas. O povo, no entanto, continua a esperar a vitória pela liberdade.

O discurso romântico de Macedo: Cobé

Aqui, procuramos estudar, entre outras, certas contradições da expressão romântica de Macedo, em que uma polifonia do discurso se manifesta. É como se outra voz ou outra idéia aparecesse num contraponto ao que a ideologia de Macedo apresenta explicitamente. É assim que, por exemplo, nas entrelinhas do discurso do Cobé idealizado pelo branco e burguês Macedo, insinua-se o Cobé selvagem. Este fato acontece especialmente no que toca às concepções de amor, honra e pátria.

Cobé é mais um drama de honra e amor. Honra do selvagem dominado contra a do dominador dito civilizado. A do selvagem exige-lhe a retomada da pátria ultrajada. A do nobre invasor reveste-se de um discurso de justificativas ao domínio. Mas o amor se impõe ao homem e se coloca acima da pátria e da raça.

Nos primeiros anos da Colônia, a escravização do índio era um dos elementos do processo de ocupação da terra pelos portugueses. Muitas entradas e bandeiras foram feitas com o intuito principal da caça ao índio. Tribos se sujeitaram e tribos se rebelaram. Conflitos foram deflagrados: alguns, entre os "donos" da terra, não aceitavam entregá-la aos invasores; outros a eles se aliavam.

Cobé é tamoio. Sua terra (e sua pátria) é Niterói, "de Tupã a mais querida". É nação de Cobé uma raça de guerreiros. Mas Niterói está vencida. Seus bravos varões são agora escravos. A nobreza de Cobé, que se firma no respeito e na estima dos tamoios por seu braço, está envilecida.

> COBÉ
> Esta cabeça altiva, que outro tempo
> Se ornava dum cocar, hoje se curva
> Às ordens dum senhor... oh!... sou escravo!...
> Sofro que minha mãe comigo arraste
> Infame cativeiro; desmentindo
> De minha tribo a fama, perco a estima
> Dos meus, e me contemplo envilecido!...

Cobé poderá fugir e rebelar-se, lutando ao lado de seus irmãos contra o invasor. Mas não o faz. Mais forte que a pátria é o amor.

Em nome dele, a escravidão é, pode-se dizer, voluntária. Entretanto, a pátria de Macedo não é a mesma de Cobé. A de Macedo usa o artifício do amor para obscurecer em Cobé a defesa de sua nação. Mais fortes que os grilhões de escravo são os olhos de Branca, a filha do senhor, Dom Rodrigo.

> COBÉ
> Ser escravo de Branca é glória imensa,
> E mais que a liberdade; mas que é isto?...
> Por que tanto me exalto?... como pode
> A só idéia de acudir às ordens
> De Branca, assim de gosto inebriar-me?

O amor por Branca é a liberdade do escravo. É esta forma a escolhida por Cobé para afirmar-se no plano pessoal. Se o amor pode dar ao índio dominado sua condição de humano, é esta promessa que lhe garante a prioridade sobre a causa da libertação do povo tamoio. E essa humanidade se completa com a honra. Se Cobé não parte para juntar-se à sua tribo na luta contra o invasor (e com isso sente-se traidor), por outro lado não poderá aliar-se aos portugueses no combate aos índios rebelados. Esse dilema faz dele um herói passivo, impelido mais a meditar sobre os acontecimentos que o atingem do que a agir; ele é mais objeto que sujeito da ação. Em seu discurso, ora fala o amor por Branca, ora impõe-se o discurso do dominador. Mas a honra do selvagem e a do civilizado se contrapõem; o fidalgo Dom Fuas propõe a Cobé que se junte a seus homens.

No discurso do dominado, a defesa dos direitos naturais do homem; no do dominador, a tentativa de justificar uma causa: a do seu interesse. Neste caso, o discurso mascara o sujeito e o objeto:

> DOM FUAS
> [...]
> Missão sagrada de salvar-vos todos
> Aqui nos trouxe; um Deus de paz somente
> Pregar viemos, e ensinar virtudes;
> Vil ambição, porém, alguns cegando
> Lhes tem feito olvidar tão nobre empenho,
> E vós tendes sofrido os seus rigores:
> Com torpe escravidão vos desnaturam,

Ensinam-vos vinganças se vingando,
Roubam-vos filhos, pais, irmãos, esposas,
E o desespero vos acendem n'alma.

No passado, os cruzados usaram da força para recuperar a terra, segundo eles santificada pela vida e pelos martírios de Cristo; esses cruzados tardios como Dom Fuas usam da espada para espalhar a palavra do mesmo Cristo por terras que Suas sandálias não pisaram, mas que o colonialismo lusitano cobiça. Portanto, Dom Fuas não se pronuncia sobre o direito usurpado ao índio. A validade do domínio se fará pela missão religiosa e civilizadora, desde que não se cometam abusos. E não é abuso a expropriação de terras e trabalho indígenas... Na palavra de Dom Fuas, a noção de que o domínio necessita buscar justos limites e medidas para legitimar-se. Se há excessos, estes, como tais, não invalidam a causa. Será nobre e honrado aquele que respeitar a sagrada missão civilizatória dentro dos limites da fraternidade.

Mas para Cobé a justiça é dever de todos. A ofensa feita a um cabe a todos punir. Não castigar a vilania é envilecer-se também:

COBÉ
[...]
Não lembrar a inocência espezinhada
Desculpa às vezes um fatal descuido;
Mas ver o crime e não querer puni-lo
Crime é também!

Para o civilizado, a justiça é exercício exclusivo de quem ocupa o poder; assim, não inclui os que dele não participam. E Cobé é levado a acreditar que a justiça é, de fato, a do poder.

DOM FUAS

[...]
Vós outros nos desertos vos puníeis
Sem juízes, sem leis, sem fundamentos;
O ofendido matava; e essa vingança
Era entre vós a punição do crime.
Mas conosco outro tanto não sucede;
Temos um rei e chefes, que governam,
E a quem cumpre fazer geral justiça.

No entanto, acima da justiça instituída está o direito. E este é pleno quando se trata da posse natural da terra: quem nasce sobre ela a tem. A posse, para o índio, só é concebida como propriedade comum para o uso comum. Porém, Macedo já faz Cobé pensar como um capitalista. O que o índio verdadeiramente exerce é o uso comum da terra e de seus frutos. Deste modo, nem Cabral nem qualquer outro, inclusive o próprio Cobé, teria direito a ela se não a estivesse usando. O discurso burguês de Macedo faz Cobé exprimir-se em termos de propriedade da terra:

> COBÉ
> A terra de Cabral?!!! um navegante,
> Que açoitado por fera tempestade,
> Como a esponja, que o mar arroja às praias,
> Sem o pensar, à terra ignota chega,
> Tem jus acaso à possessão alheia?...
> A terra era já nossa e o será sempre;
> Quem, e com que direito ousou doar-lha?!!!

Direito, honra, dever. Cobé e Dom Fuas não compartilhariam, como vimos, de noções iguais sobre aquilo que dá a ambos seu fundamento de seres humanos diante da ordem social, pois que se trata de bem diferentes ordens sociais em contato (e disputa). Mas, ao mesmo tempo, cabe a cada um o julgamento próprio e advindo de sua consciência individual. É isso que trará a possibilidade de respeito de um pelo outro. A partir daí ambos serão capazes de reconhecer, cada um no outro, o seu conteúdo de honra, base do direito e do dever.

É a partir desse reconhecimento que a igualdade poderá ser reclamada e também reconhecida. Para Dom Fuas, dar foros de dignidade humana a Cobé é trazê-lo para a sua fé e sua causa política:

> DOM FUAS
> [...]
> Poucos são os soldados que dispomos,
> E no transe, em que agora nos achamos,
> Cumpre chamar indígenas amigos.
> Queres partir, Cobé, e ser dos nossos?...
> Sagrada causa defender galhardo,

A santa religião manter ilesa,
Ganhar timbres de glória e de nobreza?...
E em tua bravura assaz confio,
Sinto em teu peito o coração de um bravo:
Serás meu irmão d'armas.

Entretanto, a honra de Cobé exige fidelidade à raça. Se sua escravidão é voluntária, ela não se imporá à nação tamoia. A igualdade que Cobé reclama é de outra natureza: a de poder manter-se fiel a seu povo, assim como Dom Fuas aos lusitanos:

COBÉ
[...]
Mas o dever de amar o pátrio berço
É igual pra o fidalgo, e pra o tamoio.

Dom Fuas é dominador. Porém, na defesa do interesse de legitimar o domínio, apresenta a honra de guerreiro e de cristão como impedimento para tornar-se tirano. É a mesma honra que, em Cobé, manifesta-se pela bravura e pela fidelidade a princípios:

COBÉ
[...]
Senhor... ouvi-me: o nobre sangue
Não gelará de pejo em vossas veias,
Se apertardes a destra dum selvagem?...

DOM FUAS
(*Estendendo a mão e apertando a de Cobé*)
A honra e o valor irmanam os bravos!

Não esqueçamos que, manipulando os discursos de Cobé e Dom Fuas, está o romantismo de Macedo.

Se a honra de Cobé é unidade com a raça, seu amor se contrapõe a ela. Na consciência do índio dominado, a paixão por Branca é traição à raça e, como tal, à honra. Em verdade, Cobé tem uma consciência inoculada pela idealização de Macedo. Cobé, *in natura*, não teria dramas interiores gerados pelo amor a Branca.

> COBÉ
> [...]
> Maldito coração!... oh! sim, maldito,
> Que pode mais que a pátria, e que a virtude...

E a nação de Cobé, falando através de sua mãe Agassamu, cobra-lhe vingança. Materializada em personagem, a consciência de Cobé o renega.

> AGASSAMU
> [...]
> Dentro do seio meu não se gerara
> Um vil traidor... tu és tamoio ainda.

Ao peso das maldições de Agassamu, Cobé torna-se apátrida. As palavras da mãe são gesto coletivo de repúdio:

> AGASSAMU
> [...]
> Bastardo vil da geração dos bravos,
> Fica, que os bravos corarão de olhar-te
> Vivo, e te negarão morto uma cova!
> [...]
> Fica! mas vive a vida dos infames!
> Fica! mas sofre a morte dos covardes!...

Tal como Cobé, Branca é escrava por ser mulher e nobre. Por ambos os motivos, o amor não se pode exercer plenamente. Branca é passiva, à mercê do homem que a conquistará. Bela, rica e nobre é Branca. Também deverá ser tudo isso o cavalheiro, para tornar-se digno de desposá-la. Branca ama Estácio, um jovem sem fidalguia. Mas seu pai a prometeu a Dom Gil, um "nobre" caçador de escravos. Na condição de mulher, Branca sabe, de antemão, a inutilidade de resistir ao pai ou implorar-lhe que mude de intenção:

> BRANCA
> Tenho certeza
> De que ele há de ser surdo a meus gemidos.
> Frio, austero como é, eu temo tudo,
> E nem terei valor para queixar-me.

Estácio partiu para combater. Branca precisa comunicar-lhe o casamento forçado. Sem saber do amor de Cobé, pede-lhe que parta ao encontro de Estácio para entregar-lhe uma carta. Assim como Dom Fuas, Branca percebe em Cobé a honra que supera a condição de escravo. E repete a atitude do Cavalheiro, ao oferecer a Cobé a liberdade em troca de seus serviços:

> BRANCA
> [...]
> Cobé, em ti bem merecida
> Confiança deponho, e vou provar-to,
> Depositar preciso no teu seio
> Um segredo infeliz...

Se Cobé é igual a Dom Fuas na honra e no valor do braço, iguala-se também a Branca no amor desesperançado. Ao passo que o amor selvagem não vê limites para sua concretização. No entanto, amando Branca, Cobé descaracteriza-se. Em sua pura natureza, o amor do índio nega a espiritualidade. Aqui o romantismo de Macedo contradiz-se na própria fala de Cobé.

> COBÉ
> [...] o selvagem
> É o homem do amor e da vingança!
> Livre, forte, sem rei, sem leis, sem medo,
> Mal sente algum desejo, o braço é pronto
> Em preparar-lhe o gozo: os obstáculos
> Servem somente de atiçar-lhe a flama.

Mais uma vez Cobé rejeita a liberdade condicionada por favores que o forçariam a trair sua alma indígena. Durante a festa que se celebra em casa de Dom Rodrigo pelo aniversário de Branca e seu noivado com Dom Gil, Cobé decide partir. A praga de Agassamu ronda-lhe os ouvidos e para ele se confirma na infelicidade amorosa. O escravo não pode amar. Se salvar Branca do casamento com Dom Gil, conforme lhe prometera, ela de qualquer forma será de outro homem. A condição social de Cobé mostra-se claramente para ele, que, com ela, percebe também o amplo significado do amor a Branca:

COBÉ
[...]
Selvagem sou!... não devo amar fidalgas!
Partirei pois; e aqueles que cá ficam,
Aqueles que a fidalgas amar podem
Se Branca o merecer, pugnem por Branca.

Agassamu é para Cobé a voz de sua consciência. Assim também é Dom Fuas para Dom Gil. Amigos e iguais em nobreza de sangue, cabe a um alertar o outro para a nobreza e a honra, respeitando no ser humano os sentimentos. Nesse respeito está implícito o reconhecimento da honra dos amantes, acima dos títulos:

DOM FUAS
[...]
Vais unir-te à mulher que te não ama,
Que há muito o coração votara a outro;
Rompes os laços de fiéis amantes,
Que, hoje apartados, por se ver suspiram,
E que, talvez distância superando,
Se correspondem por secretos meios.
Vê bem o que semeias, e adivinha
O triste fruto que colher procuras.

Cobé é o drama da consciência que a cada instante alerta sobre os passos que tanto vítimas como algozes estão prestes a dar na direção do encontro de seu destino. As palavras de Dom Fuas ecoam nos ouvidos de Dom Gil como as de Agassamu nos de Cobé. Caberá a ambos os advertidos escolher com clareza, entre as opções possíveis, aquelas que levarão à consumação de seus desejos (ou de suas desgraças). As veredas se cruzam na contradição de classes que se coloca entre Cobé e sua amada, Cobé e os dominadores. A contradição é de modos de produção e reprodução da vida nas diferentes formas de concebê-la em todas as suas instâncias e implicações. Pela terceira vez o escravo será assediado: agora é Dom Gil que lhe pede para vigiar Branca. Tal como o apóstolo Pedro, também o índio negará pela terceira vez. A consciência de Cobé o impele a partir e juntar-se, na luta, à sua tribo. Este é um dos extremos que define sua trajetória.

Branca decide suicidar-se. Ao pedir veneno a Agassamu, escrava e senhora se igualam. Ambas desejam a vingança sobre os mesmos algozes: a Branca, a liberdade; a Agassamu, a oportunidade de matar muitos brancos:

> BRANCA
> Desconfias de mim? ouve: eu sou rica,
> Dom Rodrigo outro filho jamais teve,
> Morre-lhe o nome se eu morrer sem prole;
> Demais, quem me matar a muitos fere;
> A um noivo, que me impõem, veste de luto,
> Mata quiçá um homem que me adora;
> Vê pois a quantos toca a minha vida:
> E tu és para mim o anjo da morte,
> Agassamu!...

É pelo extremo oposto ao de sua honra de tamoio que Cobé se decide, ao saber de Agassamu sobre o veneno que esta dera a Branca. Cobé renega definitivamente sua raça e, com ela, a consciência de tamoio. Como já vimos, dá-se nova mudança de atitude de Cobé, numa seqüência de oscilações entre a adoção do modo de ser do branco e do selvagem

> COBÉ
> [...]
> Só corações selvagens como os nossos,
> Duros como as mais negras penedias,
> A beleza e a virtude não respeitam.
> O raio ardente poupa a flor do vale,
> E devora o madeiro da montanha;
> O tigre ao touro investe, e a pomba deixa,
> E o selvagem no entanto nem perdoa
> A mísera mulher!... [...]

À consciência do dever de guerreiro indígena impõe-se a honra de amante.

Libertando Branca da morte, Cobé se libertará, mesmo na condição de escravo de seu amor, mesmo sabendo que a vida salva de Branca será consagrada a Estácio:

COBÉ
[...]
Oh! Branca! Oh! cara Branca! o vosso escravo
Sua fidelidade não desmente:
Já não vos peço amor... Sei que o não valho...
Sei bem que o não mereço... eu já sei tudo!...
Mas ao menos deixai que eu vá de rojo
Seguindo os vossos pés, que vos defenda,
Como um cão vigilante, que espedace
Quem ousar contra vós! Oh! Branca!

Para Cobé, libertar Branca é o definitivo voto de amor, derradeira afirmação de seu ser homem. E, na idealização de Macedo, é matando Dom Gil que o índio resgatará sua honra de guerreiro e vingará sua raça. Assim, Cobé, ao matar Dom Gil e suicidar-se, realiza plenamente o seu ser dramático: aniquila o dilema com o qual se debateu durante toda sua trajetória, mas não resolve o problema. Como resultante das contradições em jogo, Cobé permanece na antítese sem avançar para a síntese.

Como contraponto às idéias e atitudes românticas que o drama de Macedo apresenta, nota-se a forte presença do clássico na estrutura da narrativa: ação em um dia tendo como localização a casa de Dom Rodrigo, seja no seu exterior (o jardim) ou no seu interior (aposentos de Branca). E o confinamento não é apenas espacial: as personagens estão também aprisionadas em seus próprios dilemas. Impedidos de agir — mais em função de seus dramas de consciência do que pelas circunstâncias —, a palavra surge imperiosa, conferindo ao teatro revelações da intimidade mais peculiares ao romance. Essa palavra faz do espectador um confidente para os conflitos internos e serve também para sublinhar a impotência que condiciona o comportamento das personagens. Agassamu, rogando pragas contra Cobé, recorre ao poder fetichista da palavra para vingar-se do que não pode combater. Assim, também

BRANCA
[...]
Será maldito este himeneu sacrílego!
Seja estéril meu seio; Deus me escute!...

E quando em minha face o meu tirano
Quiser depor primeiro beijo... e os braços
Ao colo me lançar... em vez de esposa,
Beije... abrace um cadáver!... Deus me escute!...

Branca tenta suicidar-se por impotência; Cobé, matando Dom Gil, julga recuperar a honra indígena ultrajada. Ao ingerir, porém, o veneno que Branca desejava para si, Cobé consuma o derradeiro ato de impotência de chefe guerreiro. Romanticamente, o índio realizará seu ser selvagem na morte.

Castro Alves: a praça é do povo e a revolução é dos poetas

"Esta ciranda quem me deu foi Lia.."
(canção popular)

Escrito, provavelmente, em 1867 ou, talvez, reescrito nesse ano, em que Castro Alves se encontrava em companhia da atriz Eugênia Câmara. A dúvida é dos biógrafos. Isto, porém, não vem ao caso: escrito aos dezessete ou aos vinte anos, o fato é que *Gonzaga ou A Revolução de Minas* foi encenado em 1867 e foi um sucesso, quer no Teatro São João em Salvador, quer em São Paulo, um ano depois. A sua publicação, entretanto, só acontecerá após a morte do poeta, em 1875.

A segunda metade do Século XIX é marcada em todo o Ocidente pelos movimentos e levantes de massas. No Brasil por tentativas de participação do povo no poder; e *O Povo no poder* é o título de um poema do autor, datado de 1866:

Quando nas praças s'eleva
Do povo a sublime voz...
Um raio ilumina a treva
O Cristo assombra o algoz...
Que o gigante da calçada
Com pé sobre a barricada
Desgrenhado, enorme, e nu,
Em Roma é Catão ou Mário
É Jesus sobre o Calvário,

É Garibaldi ou Kossuth.
A praça! A praça é do povo
Como o céu é do condor

A modernidade de Castro Alves é marcada, como todas as revisões de orientações históricas, por atitudes de libertação e irreverência em que o futuro, o novo, são considerações repulsivas e/ou utópicas para o presente.

Quebre-se o cetro do Papa,
Faça-se dele uma cruz!
A púrpura sirva ao povo
P'ra cobrir os ombros nus.
(*O século*)

O drama de Castro Alves define, na verdade, uma revisão política e social. A social se exprime na atitude amorosa, nas relações entre Gonzaga e Maria, que o poeta transporta para sua época e as relaciona com o seu próprio amor por Eugênia Câmara (praticamente um século depois); no drama entre filha e pai escravos, instigando toda uma sociedade escravocrata. A revisão política é marcada, como já vimos nos versos acima, por uma permanente instigação a tudo o que se associa ao poder: libertação dos escravos, domínio clerical, jugo português, idéias de ascensão do povo ao poder, a exemplo das rebeliões européias e americanas e, especialmente no *Gonzaga*, as duras críticas a Portugal:

> CLÁUDIO — Enfim não é verdade, meu caro Gonzaga? Por Júpiter, já me faltava a paciência. Ah! senhores da Metrópole, ides enfim saber que este chão é nosso, que a América é dos americanos, como o céu é da ave, como a espingarda é da pólvora.
>
> [...]
>
> ALVARENGA — Quando um braço brasileiro vai pegar o fruto de seu trabalho, há uma voz que lhe diz: é meu. É ainda a Metrópole.
>
> PE. CARLOS — Quando a plebe brasileira quer empolgar um punhado de instrução, há um sopro mau que lhe apaga a luz. É a Metrópole.

> GONZAGA — Sim! Quando o escravo quer ser livre, quando o trabalhador quer ser proprietário, quando o colono quer ter direitos, quando a cabeça quer pensar, quando o coração quer sentir, quando o povo quer ter vontade, há um fantasma que lhe diz: Loucura! mil vezes loucura! O escravo tem o azorrague, o trabalhador o imposto, o colono a lei, a inteligência o silêncio, o coração a morte, o povo trevas. É a Metrópole! É sempre a Metrópole.

Evidentemente, trata-se de uma revolução de poetas e, como tal, os discursos e as reuniões realizam-se entre eles. Na rua, em contato com o povo mesmo, ao que parece, só Tiradentes, que por ser apenas um alferes, deixa de ser o verdadeiro líder da revolução para ceder lugar, no drama, ao poeta Gonzaga.

Está evidente que aqui se revela o romantismo de Castro Alves e, nesta concepção, a imaginação tem meios de mudar a realidade dos fatos. Na verdade, todos os belos discursos a que acabamos de fazer referência ficavam entre eles. O único recrutamento que aparece no texto, realizado por Gonzaga, é o do preto — escravo alforriado — Luís. Ele entra na trama pela sua honestidade e amor a uma filha que perdeu e vive como escrava do inimigo da Revolução, Silvério, sem que o preto saiba por onde anda:

> GONZAGA — Luís, se houvesse um homem que te prometesse tua filha?
>
> LUÍS — Minha filha!... Eu cairia de joelhos, com a minha cabeça branca varrendo o pó de seus pés, eu lhe diria: oh! dai-me minha pequena, dai-ma por piedade, pela capela de vossa irmã, pelas lágrimas de vossa mãe.

Luís submete-se a tudo para ter sua filha e assim é recrutado para a revolução. Do mesmo modo, porém do lado oposto (o do inimigo), a sua filha Carlota, que é escrava de Silvério, é submetida a trair, a ser espiã para evitar a morte do próprio pai e, por amor a ele e para consegui-lo, trai-o, entrega-o aos carrascos e morre. É a Eletra negra de uma revolução romântica:

> SILVÉRIO — Não? Pois então sabe que o conheço [ao pai] e que quando estiveres mais negra de desonra do que a lama

> de minhas botas, eu farei com que o pobre velho venha morrer de vergonha ao ver sua filha. Ah! Agora me ouves? Tu matarás teu pai, desgraçada!

Como se vê, é também o discurso romântico de Castro Alves que desestrutura o mito da Revolução de Minas para transformá-la numa revolução romântica, poética e cruel. A poesia é, ao mesmo tempo, significante e significado da revolução, dos seus integrantes, do povo e do Brasil. O mito do herói da Inconfidência é assumido por um poeta. Os escravos, como vimos, não são conscientizados dos seus direitos de seres humanos, politicamente, mas, amorosamente, ou melhor, familiarmente.

Na cabeça dos revolucionários, ainda não se concebia a organização de classes. (Mas cabia na cabeça de Castro Alves o povo no poder, o que elimina a hipótese liberal de apenas fornecer migalhas de direitos ao povo.) Isto mostra o caminho da libertação do país por uma dívida comum: o pagamento do imposto, a devassa. Todos reconheciam a necessidade de não dever a ninguém uma coisa que era sua: suas jazidas, seu trabalho. Mas a revolução de Castro Alves é a luta da fatalidade, o desespero da impotência, o caminho para a morte; e é o próprio inimigo quem vaticina:

> SILVÉRIO — Doidos que não sabem que cada passo que dão para a liberdade é um degrau que sobem do patíbulo.

Mas, a verdade é que a revolução se apresenta apenas como uma luta romântica pelo poder. A mudança do regime oferecia uma liberdade utópica, amorosa ou "patriótica". Os escravos e os trabalhadores entram na luta para estruturar o drama amoroso e são iludidos por um discurso da piedade e da acusação, quer sob a ocultação do sujeito (revolucionários e Silvério) quer pelo ato da razão, subjugada, cativa da tortura (Carlota) e da esperança (Luís).

> CARLOTA — Basta, meu senhor, basta pelo amor de Deus. Não me obrigues a fazer tanta traição. Eu já não posso mais. Espiar, vender as pessoas que amo, que me abençoam, que me querem, que lavam todas as minhas humilhações com amor! ah! piedade!...

A crueldade de Silvério confronta-se com a bondade dos revolucionários e, cada um dentro da sua ótica, investe-se contra o poder usando o mecanismo que lhe é conferido: de um lado a ilusão e do outro a tortura.

O drama da revolução é tumultuado pelo drama amoroso: o Governador ama Maria, que ama Gonzaga. Carlota, torturada, e na esperança de salvar o pai, entrega a Silvério os papéis secretos da revolução, que Maria recebera de Gonzaga.

Silvério (entregando os papéis ao Governador) denunciou a revolução e isto já era sentido até por Luís, o mais humilde dos seus membros. Carlota traiu Maria e Maria vai trair Gonzaga. Isto é: tentará salvar Gonzaga, traindo-o, como já o fizera Carlota ao pai.

À traição de Silvério, Tiradentes aponta-lhe também a máscara de vilão, cujo discurso estava mais claro que a figura:

> TIRADENTES — Não, enganas-te. Silvério é um traidor que nos perdeu por nossa confiança. A estas horas estamos comprometidos e já não tínhamos outra esperança de viver senão com o rompimento da revolução, mas contra ti [Gonzaga] não há um só documento, porque soubeste sempre unir a tua dedicação à prudência. Oh! talvez que a nossa leviandade tenha sido a fonte desta catástrofe, e nós que doidamente procedemos não consentimos que sofras por nossa causa.

Trata-se de uma cadeia em que os elos são a traição e o amor. O herói de Castro Alves vai ser preso em conseqüência dos ciúmes que o velho Governador mantém por sua amada — e pelo mesmo amor vai ser traído. Este passo continua uma série de armadilhas e ciladas em que a cada instante um traidor é traído e o traído vai sair para purgar a fatalidade de amar.

Depois de reconhecidamente perdida a causa, os revolucionários estão todos reunidos em uma casa à beira de um rio, onde um barco deverá possibilitar a fuga. Entretanto, como judas, Silvério tramara o afundamento do barco, antes que os revolucionários soubessem. Maria e Carlota, enganadas, executavam a ação vestidas de homens e mascaradas. Enganam o cerco, uma a serviço dos carrascos para salvar o pai e outra a serviço da revolução para salvar seu amante e o herói lamenta a perda sem perceber as conseqüências:

> GONZAGA — Meus amigos, creio que Deus ainda não marcou a liberdade deste povo. O que nós julgávamos uma aurora é talvez um relâmpago sangrento.

Esta cena conflita com as esperanças da segunda do primeiro ato:

> PADRE CARLOS — Não era uma profecia... era a letra da Bíblia: foi o Mestre quem o disse: "*eu vim quebrar os ferros a todos os cativos e eles serão quebrados*".

O fato é que veio fazer um número maior de cativos e mais uma vez permitir que Mefistófeles exercesse suas maquinações. (É mais uma das irreverências do autor do drama). A revolução se perde: a) numa tentativa de defesa dos próprios conspiradores; b) por um desmaio de Maria, que deixa cair os papéis onde estão os segredos da conspiração e c) pela astúcia de Carlota, a escrava instigada por Silvério. O desmaio de Maria veio acontecer exatamente quando Carlota tentava os meios de conseguir os documentos, ação muito pouco responsável para as táticas revolucionárias. A "fraqueza do sexo feminino" foi pouco eficiente para conduzir os anseios de mudança no rumo da História. Ironicamente,

> MARIA — Eu não sou mais que uma pobre mulher. Dizem que as mulheres são a fraqueza. É mentira. Não há nada tão forte quanto uma mulher que ama. Eu tremo ao menor ruído; para que mentir? Sou tímida e medrosa, mas ao pé de ti eu desafiaria o mundo.
>
> [...]
>
> CARLOTA — Oh! meu Deus, meu Deus! Dá-me força. Pois bem, senhor Silvério, ouço uma voz que me diz que a minha desgraça será contada como virtude no céu e me dará a vida eterna.

Fraqueza ou fortaleza, ambas aspiravam ao mesmo desejo: a felicidade conjugal (ou revolucionária?). E Carlota, além do noivo, queria conhecer o pai.

Recapitulando, os papéis saíram, pois, das mãos de Maria para as de Carlota e daí para as de Silvério, que os leva ao Governador, apaixonado de Maria. Eis como a ciranda de falhas desvia os tiros da revolução:

De posse dos papéis, o Governador suborna Maria:

> GOVERNADOR — Apenas uma garantia. V. Excia. vai escrever-me. Bem sabe que não mostrarei esta carta... Seria vingar-me, porém perder o seu amor.
>
> MARIA — (*chega-se à mesa e escreve numa tira de papel que rasga e*) "Eu me entrego enfim a V. Excia. Venha ("movimento de Maria") à meia noite entregar-me a soltura de Gonzaga. Eu espero ansiosa". Agora tenha a bondade de datar. "Rio de Janeiro, 13 de julho de 1791".

E assim Maria vai encontrar-se com Gonzaga, que diz não a ver; e, sobretudo,

> GONZAGA — (*lê os papéis rapidamente, e depois, severo*) Maria, ser preso é horrível, ser desonrado é pior. Um braço na calceta pode ser virtuoso, uma alma na galé é imunda... Maria, eu não sou mais que um desgraçado, não faças de mim um miserável. Que me importa a liberdade? Deixa-me encerrar meu brio em quatro paredes, não queiras que passeie a minha ignomínia por toda a parte.

O drama não acaba aqui. Os amantes ainda terão oportunidade de conhecer o sacrifício do amor:

> MARIA — Meu Deus! Meu Deus! Tudo está perdido... Eu posso enfim falar!... (*a Gonzaga*) Senhor!... (*lento*) Aquela carta não tocou em meu seio... Havia entre meu corpo e ela a largura de um punhal (*mostra-lhe um punhal*) a extensão de um túmulo!..
>
> GONZAGA — Maria! Maria! Perdoa-me. Eu te encontro enfim...
>
> MARIA — Ah! tu não me deixaste morrer... és tu que morres!... (*atiram-se um aos braços do outro*)

E o drama revolucionário? Fica para um personagem secundário:

> TIRADENTES — Oh! nossa pátria foi vendida! e em que momento! Quando a revolução levantava a cabeça, quando a América despertava, quando eu sentia o vagido do futuro nas fachas da liberdade, quando íamos agarrar o fogo sagrado como o Prometeu escalando o céu! Sonho sublime!... Despertar tremendo!... O povo vai ainda gemer no cativeiro! Os vampiros vão ainda beber a última gota de sangue desta nobre terra...

Note-se que Castro Alves, ao concluir o drama, constrói uma cena apoteótica quebrando os modelos sobre os quais erigiu a trama de *Gonzaga*: após uma lamentosa despedida dos amantes, Maria avança ao proscênio para recitar um poema, como a refletir sobre a derrota. Enquanto isso, Gonzaga e Luís são vistos, ao fundo, num barco: factor um e mentor o outro de próximas lutas pela liberdade. Será que a revolução começou?

Gonçalves Dias: da máscara ao rosto

> Dado que a honra não é apenas o que como tal me parece a mim mas também tem de existir na representação dos outros e ser reconhecida por eles que, do seu lado, têm o direito de exigir o reconhecimento próprio, a honra representa assim uma coisa excessivamente vulnerável.
>
> *Hegel*

Amor e honra. Estes os dois pólos entre os quais se debaterá a trama de *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. O amor que revela a face humana do humano. No desvendamento da face do amado, o amante caminha para a consciência de si: o amor é identidade.

Mas a honra, pretendendo-se infinita, procurará impor-se como limite à infinitude do amor. É a honra do nobre, que, na busca de reconhecimento enquanto tal, faz-se máscara: honra perante o outro.

Estamos no Século XVI. A vida privada dos senhores guarda tênues separações da vida pública. O ser nobre confunde-se com a aparência de nobreza, que se estriba na honra. O desejo de reconhecimento público desta honra não vê limites nos mandamentos da religião, pois esta remete à intimidade do ser homem; a vontade do senhor feudal não obedece a nada que lhe usurpe a força de lei.

Leonor de Mendonça, esposa do Duque D. Jaime de Bragança, é jovem, bonita e nobre. Tem títulos e uma alma ansiosa por se dar a conhecer abrindo-se ao amor. Mas Leonor não sabe. Encerrada entre as paredes do palácio de Vila Viçosa, cercada de servos e também de solidão, tem como objetivo de sua vida salvaguardar a honra do Duque. Dever de esposa e de nobre e que lhe obriga o uso da máscara estendida de D. Jaime para ela através do matrimônio. Mas a alma de Leonor está apenas adormecida, à espera do beijo que lhe será dado por Alcoforado, fidalgo a serviço do Duque. Alcoforado é jovem e desejoso da glória que se faz na contemplação do rosto de sua igual, embora não na hierarquia. Igual na honra que o amor dará à luz do sol, ainda que esse sol seja apenas para a consciência de ambos.

O Duque D. Jaime, no pólo oposto, tem um rosto turbulento, que procura ocultar com a máscara da honra que o nobre ostenta. Despi-la significa confrontar-se com os demônios que as lembranças da infância fazem emergir: seu pai, morto no cadafalso por suspeita de ofensa ao rei, é fantasma a rondar-lhe a consciência e a cobrar-lhe a tarefa de zelar pela honra, depois de ter sido ela restituída pelo mesmo rei. Se a nobreza é transmitida hereditariamente, assim será com a honra (e com a desonra). E o duque se vê condenado a uma vigilância de cujo peso não descansa. O olhar de D. Jaime é o olhar onipresente da honra que se quer absoluta, pairando sobre quem a cerca: a mulher, os servos, os fidalgos a serviço de seus feudos.

Entre o Duque e a Duquesa, a ausência do amor. Com ela, o desconhecimento de um a respeito do outro. Máscara que se contempla em máscara, matrimônio por dever.

Todos estes aspectos da peça e seus personagens bastariam para caracterizar a filiação de *Leonor de Mendonça* aos dramas de amor cortês e seus códigos. Para a poesia de muitos dos trovadores medievais, o amor cortês fundamenta-se em opor-se às leis do matrimônio: o trovador ama uma mulher casada e superior hierarquicamente. É um amor ritualizado e alimenta-se da condição de acontecer "de longe".

Os obstáculos o provocam e o mantêm. Este amor espiritualizado herdado do imaginário medieval fornece a base sobre a qual se desenvolverá o amor em alguns aspectos românticos de *Leonor de Mendonça*. Superpondo-se aos códigos do amor cortês, emergirá Leonor como sujeito de seus desejos. Um sujeito já altamente interiorizado, como condiz a uma mulher dos nascentes tempos modernos: os anseios pessoais e as verdades íntimas preponderam sobre as convenções sociais. Mas estas ainda estão longe de modificar-se para dar algum lugar a uma tal figura feminina. Eis o que perde Leonor.

D. Jaime desejava seguir a vida religiosa para mergulhar em seus tormentos e dispensar-se, assim, das obrigações de nobre:

> A DUQUESA — O rei seu tio, a rainha sua avó, a duquesa sua mãe, todos o constrangeram a celebrar este casamento bem contra a sua vontade. [...] Reputa-me a causa de haver ele mentido à sua vocação, e ainda me não pôde perdoar. [...] mas outro fosse ele que facilmente se esqueceria na sua vida íntima das maneiras de cortesão. [...]

E é com maneiras de cortesão que o duque estabelece com a esposa, através da etiqueta, o código que tornará possível a comunicação entre esses dois desconhecidos que dia-a-dia se experimentam. D. Jaime, como nobre, faz da caça o esporte no qual usa as armas destinadas à guerra, em tempos de paz. Guerreiro que se bate com seus fantasmas.

> O DUQUE — Não vindes, Senhora Duquesa?
>
> A DUQUESA — Se me permitis, D. Jaime.
>
> O DUQUE — Vamos à devesa de Vilaboim que, como sabeis, abunda em caça; tem alguns javalis, mas creio que deles não vos arreceais; e demais, é ocasião de experimentardes o vosso belo palafrém andaluz que há pouco vos chegou de Espanha. Quereis vir?

Paula, camarista e confidente de Leonor, é o pássaro que anuncia à sua senhora a dedicação de Alcoforado.

> PAULA — O outro dia tinha eu na mão aquela vossa fita de cetim raso aleonado, e ele, que me viu com ela, veio direito a mim, e sem me dar tempo para dizer ai! cortou um pedaço e... levou-o!
>
> A DUQUESA — [...] Imprudente! Não sabes que tenho por costume de a trazer, e que todos em palácio já me viram com ela?

Mas Leonor não tem destreza no domínio da máscara. Esta não demora a cair a cada vez que o rosto tem ímpetos de mostrar-se. É que a honra tem, para Leonor, significados mais profundos, o que a impede de imunizar-se à solicitude de Alcoforado: humilhá-lo seria mostrar-se indigna, contrariando o código segundo o qual a honra se faz na diminuição da dignidade do outro:

> A DUQUESA — (*sem olhar para ele*) — A que vindes, senhor?
>
> ALCOFORADO — Saber se alguma coisa vos apraz mandar do meu serviço.
>
> A DUQUESA — Nada, senhor; podeis retirar-vos. (*Alcoforado encara-a tristemente [...] e vai para sair...*) Pobre mancebo! Bastou uma só palavra minha para o entristecer àquele ponto!... [...] Senhor Alcoforado! (*voltando-se para ele*). Como vai a vossa boa irmã, senhor?

Observe-se as rubricas e a mudança de atitude corporal que assinalam, desde a primeira fala até a última, no trecho acima. A duquesa evita o olhar de Alcoforado. Inútil esforço traído por Leonor, que se volta para ele: este será o movimento que, repetido ao longo da peça, dará materialidade aos extremos entre os quais se debate a personagem. Máscara que continuamente cai em favor do rosto, tal como acontece ao rapaz. Entre o coração e a lucidez, um abismo:

> ALCOFORADO — Que sei eu, Senhora Duquesa? Eu mesmo não sei o que digo; mas já que principiei a dizer-vos estas coisas que não compreendo, e que todavia não posso esconder-vos por mais tempo, deixai que as diga por uma vez, e podeis depois ordenar-me que não mais apareça diante de vós... Oh! não; dai-me um castigo bem rigoroso, mas não me exileis da vossa presença.

E a África se abre para Alcoforado em promessa de glória no combate aos infiéis e de esquecimento do amor. Levará consigo a honra de Leonor, que a confiou a seu igual:

> A DUQUESA — [...] Dar-vos-emos uma memória, Senhor Alcoforado; uma memória que em nossa ausência vos aconselhe e que vos diga que, assim como estimaremos o vosso triunfo, uma ação má que praticardes nos será motivo de grande nojo e nos desconceituará perante nós mesma. ([...] *estende-lhe a fita*) Não é isto que desejais possuir?

Os rituais de cortesia efetuados entre Leonor e Alcoforado perfazem os caminhos das novelas de cavalaria; o nobre vassalo irá pugnar por sua dama e dedicar a ela todos os atos de bravura. A fita sela os pactos e é, para Alcoforado, o signo da amada, sua presença.

Alcoforado irá para a África. Do Velho Mundo ao selvagem continente, o pulo para o desconhecido. Entre Alcoforado e a Duquesa, o assalto do imponderável. Na caçada promovida pelo Duque, Leonor é perseguida por um javali. Cai de seu cavalo nos braços do jovem fidalgo, que mata o javali. A destreza e o heroísmo não podem deixar de ser largamente recompensados pelo Duque, pois, se não o fizer, terá sua honra diminuída: o nobre não se pode igualar ao vassalo devendo-lhe algo, mesmo que esse algo seja uma vida.

> O DUQUE — [...] A pessoas da nossa hierarquia não está bem dever favores a quem quer que seja; porém, quando tal aconteça, deve-se-lhe uma remuneração tal que ele se não lembre do favor prestado senão do galardão recebido. Falai-lhe, prometei-lhe quanto vos aprouver, que nós de antemão subscrevemos a tudo quanto lhe prometerdes: antes mais que menos...

No entanto, a turbulência interior é escondida por uma máscara frágil. Máscara que, como a de Leonor, exige destreza para seu controle. D. Jaime sabe que, em seu poder, não é livre. Escravizado pelas aparências, percebe que sua honra (essa usurpadora do livre arbítrio) não depende só de si e de seus atos. A nobreza desdenha do humano. É próprio do estilo romântico encaminhar suas tramas para a compreensão das falhas do homem, explicadas por seu sofrimento:

> O DUQUE — Sim, compadecer-vos, porque eu sou mais infeliz que mau. Apenas me levantei do berço, que ao invés de meu pai vi um cadafalso por cima da minha cabeça; apenas no exílio, fomos envenenados, eu e meu irmão: ele morreu e eu continuei a arrastar a minha vida sobre a terra. Despojado violentamente de quanto há no mundo de mais precioso e caro, continuadamente contrariado nas minhas inclinações as mais íntimas, as mais santas; ainda hoje! hoje, que sou homem, duque, poderoso e respeitado, como dizem, sofro de ter nascido nobre em vez de ter nascido vilão, de ser senhor em vez de ser vassalo, de ser livre em vez de ser escravo!

Ao contrário da nobreza, que se quer absoluta, o amor é absoluto. O amor de Alcoforado, ao revelar-se, exige da amada a mesma revelação. Rosto se depara com rosto. E Leonor não pode resistir ao desafio de uma esfinge astuta que pergunta à sua consciência: — Aquém da máscara, qual é a tua face?

> A DUQUESA — [...] Que sou eu para vos merecer tão alta dedicação?
>
> ALCOFORADO — Que sois vós! Sei-o eu por ventura? Sois o objeto que me fere continuadamente os sentidos, a idéia que tenazmente me ocupa a alma, a imagem que veio sentar-se imperiosamente à minha cabeceira e dizer-me: "não terás olhos senão para mim", a voz que me brada a todo o instante: "não terás ouvidos senão para mim", o fantasma que me prende, que me abate no abismo da desesperação e que me repete sempre e sempre: "morrerás por mim!"

Alcoforado pede à duquesa uma entrevista a sós, onde ele possa dar vazão a seus sentimentos sem o perigo de olhares vigilantes. O amor está em disputa com a prudência, filha da necessidade de não criar aparências de adultério. Leonor atende ao pedido do apaixonado, mesmo sabendo dos perigos, já que a dívida para com Alcoforado não é do duque; não é dívida de honra nem de aparências. Trata-se dos deveres de Leonor para com o seu igual; igual nos sentimentos.

> A DUQUESA — Vereis que não sou medrosa. Paula vos transmitirá o que eu houver determinado; porém, lembrai-

> vos... lembrai-vos que à vossa honra me confio e que eu me escudarei com a vossa proteção. (*Vai-se*)

O amor libertou o rosto sem se arrecear dele. Leonor confia em Alcoforado. Sua honra só procura o reconhecimento de si mesma. Basta-lhe sua consciência de si, que nenhuma aparência pode ameaçar. A aparência se criará para o outro, na proteção da honra de nobre, além da de esposa. Para Alcoforado, herói romântico, afrontar a morte em nome do amor não é atitude que represente sacrifício. A morte será companheira querida, realização última do amor que em vida encontra obstáculos não transponíveis pelos limites do humano.

> ALCOFORADO (*só, sentando-se*) — Hoje enfim eu a verei sozinha! Talvez que ela por um instante se dispa dos seus preconceitos de orgulho e de nobreza para ouvir as palavras singelas do mancebo que a tão alto ousou elevar o seu pensamento; talvez que ela enfim se compadeça dos meus sofrimentos, sofrimentos terríveis que eu tenho suportado sem murmurações, sem lágrimas.

À meia-noite, Alcoforado sobe à câmara da duquesa por uma corda que pende da janela. Lá será trocado o segredo já sabido por ambos.

O teatro, sabiamente, impõe suas metáforas: no espaço íntimo do quarto, a intimidade da consciência e seu exercer-se em plenitude. No silêncio da noite, o brado vitorioso dos rostos desnudos.

> A DUQUESA — Não vos iludais: vinde, vede o que está neste leito.
>
> ALCOFORADO — Vossos filhos!
>
> A DUQUESA — Sim, meus filhos. É à cabeceira de meus filhos que eu vos direi que vos amo; eu vos amo porque sois bom, porque sois nobre, porque sois generoso; eu vos amo porque tendes um braço forte, um coração extremoso, uma alma inocente; eu vos amo porque vos devo a vida, porque não tendes mãe e eu vos quero servir de mãe porque sofreis e eu quero ser vossa irmã. É um amor compassivo e desvelado, que poderá ser reprovado na terra, mas que eu não creio que o seja nos céus. Entendeis-me agora?

O problema está no encontro, porque o conteúdo do que vai acontecer ou ser falado já é do conhecimento de ambos. O encontro apenas deixa sacramentado o que estava implícito. No sacramento está o pecado imperdoável.

A duquesa está presa à sua época. O amor a Alcoforado, sendo extramatrimonial, não lhe permite a realização plena no corpo. Sua consciência, mesmo que não a condene, avisa-lhe que está próxima daquilo que a sociedade considera crime capital: pecar contra a castidade, embora em aparência, pois peca-se por "pensamentos, palavras e obras". Leonor, na consciência plena do amor e da possibilidade de acusação de crime, cria aparências que possam livrá-la. Mesmo que se saiba inocente.

O duque fora avisado sobre o encontro por um de seus fiéis servidores: um pajem encontrou Alcoforado aos pés da duquesa, a fita que esta lhe dera lhe pende do barrete, a carta que avisava Alcoforado sobre o encontro fora lida pelo pajem que a levara. Vendo-se traída pelas aparências criadas por ela mesma, a duquesa apela para a honra de sua hierarquia.

Mas se a hierarquia faz de Leonor e D. Jaime iguais, o poder e a masculinidade do duque os separam e diferenciam. Leonor reclama a nobreza interior do duque: a honra conferida pelo mérito pessoal, em contraposição à do sangue herdado.

> O DUQUE — Onde está ele?
>
> A DUQUESA — Fizestes iluminar o vosso parque, mandastes armar os vossos homens de armas, alvoroçastes todo o palácio; para que, senhor? Eu sou mulher e vós bem me podeis fazer morrer sem ser à força de escândalo e de vergonha, sem me acabrunhar com todo o peso do vosso poderio. Vindes cercado de uma turba vil e mercenária, a quem basta um só aceno vosso para me cuspir no rosto, porque sou mulher e fraca, enquanto que vós sois homem e temido. É isto ser nobre?

Enquanto que para a duquesa salvar a honra é a única esperança de conservar a vida, para Alcoforado, impedido de se bater em duelo com o duque em função de promessa feita a Leonor de não usar a espada, a morte significa a única saída honrosa e única possibilidade de proclamar a inocência da duquesa.

> ALCOFORADO — Não é por mim que vos suplico a vida, Senhor Duque; fora indigno de viver quem tão baixamente a suplicasse. Estou no vosso poder, nem disso me queixo; depus a minha espada a vossos pés antes que me viesse a tentação de a arrancar contra vós; curvei a cabeça na vossa esperança e, de joelhos e à hora da morte, eu vos digo que ela é inocente, que por isso me tenho envilecido e que por isso me envileço ainda.

Para Leonor, morrer é prova de culpa. Ao mesmo tempo, lutando pela vida, a duquesa pratica o maior dos crimes: ao retirar a sua, faz cair também a máscara do duque. Ele não poderá viver despojado dela.

> A DUQUESA — [...] Podeis dizer, e dizei-o francamente, que ninguém nos escuta: "Morrerás porque assim o quero!" É uma razão que todos compreendem, a razão do mais forte, se não é a do mais nobre. [...]
>
> O DUQUE — Mentistes vós: ele lá estava convosco.
>
> A DUQUESA — Meus filhos também lá estavam, senhor.

Mas o duque cobriu "o rosto com a máscara da justiça", como lhe diz Leonor. Do alto de seu poder, ele manipula os fatos conforme lhe apraz. Para o cultor das aparências, elas lhe bastam. Investigar a verdade pode significar covardia. D. Jaime tem que recuperar a sua máscara, ainda que ao preço da vida de Leonor.

> O DUQUE — Escândalo maior, Senhora, escândalo maior! Quando mentistes ao sacerdote na vossa última confissão, condenastes a vós mesma; se tão somente profanásseis o vosso leito, o crime ficaria ainda convosco! Fora isso apenas impiedade numa cristã, infâmia numa esposa! Há muito disso. Mas que a esposa se lembrasse dos filhos para encobrir o seu adultério, que o crime se lembrasse da inocência para vestir a sua nudez, que a mãe se lembrasse dos filhos para os industriar no crime... eis o que é horroroso, Senhora, eis o que é estupendo e inaudito, eis o crime por que haveis de morrer!...

O desejo de vida de Leonor retira-lhe, por um lado, suas características de heroína romântica. Por outro, coincide com o desejo (romântico) de fazer reconhecer o caráter absoluto de sua consciência. Leonor obteve a absolvição do padre que a fora confessar; os servos, chamados pelo duque para executá-la, negaram-se, mesmo diante de promessas de "mil peças de ouro e primeiro lugar entre meus servidores". Com esse duplo reconhecimento de inocência, Leonor alcançou, mesmo que para um porvir, a exemplaridade da mulher que ama sem culpa.

Aqui nos deparamos com o problema da vigência, nos dias de hoje, do drama de Leonor de Mendonça.

Os papéis de esposa e de marido permanecem na necessidade de atender às aparências exigidas pelo social. Ainda hoje se assassinam mulheres e se absolvem maridos homicidas com o argumento da "defesa da honra".

No entanto, a essência tende a impor-se sobre as aparências. O discurso da falsa honra e de sua defesa perderá lugar para cedê-lo ao amor e à obediência aos impulsos naturais do ser. A honra do Duque de Bragança e Guimarães, Senhor de Ourém, Borba, Barcelos e Vila Viçosa é uma seta que indica o nada. Suprema vingança da infeliz Leonor.

Álvares de Azevedo: pelas sendas de Satã

Os dramas do romantismo abordaram costumes, raças, lutas políticas e de libertação social ou individual. *Macário* é um exemplo de drama individualista, romântico, satanista e agnóstico. Sem paixões amorosas, traições, vinganças nem tensões, é um dos raros casos de nossa dramaturgia que compõem a linha romântica definida pelo amargor irônico de Byron, a melancolia de Musset, o pessimismo de Leopardi; problemas mais comuns à nossa poesia romântica. Temas ligados a vícios, à atração pela carne, ao desejo lúbrico e a angústias existenciais, estão engajados neste drama, dividido, como *Fausto*, em duas partes. A primeira é assinalada por uma viagem em que o contato com o Diabo coloca a discussão de fatos da problemática acima citada, em busca de uma cidade (São Paulo ou o Inferno), que é encontrada num cemitério. Em uma segunda parte, onde Macário debate com seu companheiro, poeta e melancólico, lances entre o racional e a irracionalidade; uma realidade e uma subjetividade que se encaminham para o nada ou para o tudo, numa busca de libertação de conflitos existenciais, próprios da atitude dos que vivem os vinte anos que Álvares de Azevedo revela no seu drama. Confusão, impetuosidade e incoerência, além de uma certa expressão de decadência manifestada no cinismo e no ceticismo das atitudes.

> MACÁRIO — Gosto mais de uma garrafa de vinho que de um poema; mais de um beijo que do soneto mais harmonioso. Quanto ao canto dos passarinhos, ao luar sonolento, às noites límpidas, acho isso sumamente insípido. Os passarinhos sabem só uma cantiga. O mar é sempre o mesmo. Esse mundo é monótono a fazer morrer de sono.

Atitude, convenhamos, bem pouco romântica. Da mesma forma, o seu amor pelas mulheres — definidas apenas como um objeto — aparece sem nenhuma transcendência, mas a formalizar exigências de virgindade, beleza e inocência.

> MACÁRIO — A vagabunda que dorme nas ruas, a mulher que vende o corpo e a alma, porque sua alma é tão desbotada como seu corpo, te digam minhas noites. Talvez muitas virgens tenham suspirado por mim! Talvez agora mesmo alguma donzela se ajoelhe na cama e reze por mim!

Estas confissões são feitas a um desconhecido, numa estalagem onde descobrem terem-se já encontrado na mesma viagem. Estão de acordo em que a mulher deve ser portadora de algumas qualidades ("beleza, virgindade, inocência e amor"), reveladas pela ironia maliciosa e as admirações de Satã, até então O Desconhecido. A beleza requer "um corpo bem feito, arredondado, cetinoso, uma pele macia e rosada, um cabelo de seda frouxa e uns pés mimosos..." Evidentemente, os pés não podiam estar ausentes! A virgindade deveria estar "n'alma e no corpo [...] queria que um anjo a cobrisse sempre com seu véu e a banhasse todas as noites do seu sólio divino para guardá-la santa". Isto, entretanto, diante de mais uma contradição, pois a virgindade que

Macário espera deve ser encontrada no lodo da prostituição: em seu ceticismo, "o amor, a glória, a virgindade, tudo isso é ilusão". A mesma contradição aparece na boca do Desconhecido, que compara a meretriz a um cadáver. O cadáver não é senão uma de suas táticas de contestação e de jovens demonstrações de atitudes e inteligência. Com essa mesma técnica de contestar o sublime com o grotesco, brinca

> O DESCONHECIDO — Admira-me uma coisa. Teus vinte anos: deverias ser puro como um anjo, e és devasso como um cônego!

Da mesma maneira, irão encontrar na cidade belas mulheres (algumas delas desdentadas); o burro que cavalgam descende "em linha reta do que fez a sua entrada em Jerusalém o filho do carpinteiro José".

> SATÃ — A única [mulher] que tu ganharás será nojenta. Aquelas mulheres são repulsivas. O rosto é macio, os olhos lânguidos, o seio morno... mas o corpo é imundo. Têm uma lepra que ocultam num sorriso. Bofarinheiras da infância, dão em troco do gozo o veneno da sífilis. Antes amar uma lazarenta!

Grotesco é o discurso e não o personagem. A sugestão não é o riso, mas o humor negro. O drama não se encaminha para o cômico. Esta tendência do poeta à expressão do grotesco demonstra sua familiaridade com o "Prefácio de Cromwell":

> É, pois, o grotesco uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua; é freqüentemente uma necessidade [...] infiltra-se por toda parte, pois da mesma forma que os mais vulgares têm várias vezes acessos de sublime, os mais elevados pagam freqüentemente tributo ao trivial e ao ridículo.[32]

O Diabo, Macário encontra-o pela primeira vez na Serra e, ao contrário daquele que pretendeu tentar a Cristo, não lhe ofereceu nada, sequer o saber que proporcionou a Fausto. Nada além do cachimbo raro, bom vinho, boa mulher e a viagem, mesmo assim na garupa de um burro.

Ainda para contradizer, o grotesco de Álvares de Azevedo atinge, às vezes, o cômico. Na cena da ceia, como os vegetais predominam à mesa, Macário manda servi-los ao burro; e, num diálogo com alguém da estalagem, a figura da mãe confunde-se com a da bruxa:

> MACÁRIO — Desate a mala de meu burro e tragam-ma aqui...
>
> A VOZ — O burro?
>
> MACÁRIO — A mala, burro!
>
> A VOZ — A mala com burro?
> MACÁRIO — Amarra a mala nas tuas costas e amarra o burro na cerca.
>
> [...]
>
> A VOZ — Mas como hei de buscar a mala? Quer que vá a pé?
>
> MACÁRIO — Esse diabo é doido! Vai a pé, ou monta numa vassoura como tua mãe!

A cidade que os dois procuram, para Macário, deveria chamar-se Satã, mas tem nome de santo (São Paulo), que para Satã é a mesma coisa. Têm uma constante as suas ruas: "as beatas e os cônegos cada vez que saem, a cada topada blasfemam tanto com o rosário na mão que já estou enjoado", diz Satã.

Aconteceu que Macário chegou cansado à estalagem e começou a reclamar do tipo de comida — especialmente dos vegetais — e da falta de bebida, quando adormeceu. Pelo menos, é o que informa a mulher da estalagem: "Ah! senhor! estou cansada de bater à sua porta! pois o senhor dorme a sono solto até 3 horas da tarde!" É aqui que Macário retoma a sua realidade. Teria dormido mesmo?

> MULHER (*Benzendo-se*) — Se não foi por arte do Diabo, o senhor estava sonhando.
>
> MACÁRIO — O Diabo! (*Dá uma gargalhada à força*) Ora, sou um pateta! Qual Diabo, nem meio Diabo! Dormi comendo e sonhei estas asneiras! Mas que vejo! (*Olhando para o chão*) Não vês?
>
> A MULHER — O que é? Ai! Ai! uns sinais de queimado aí no chão! cruz! cruz! Minha Nossa Senhora de São Bernardo! É um trilho de um pé...

> MACÁRIO — Tal qual um pé!...
>
> A MULHER — Um pé de cabra... um trilho queimado... Foi o pé do Diabo! O Diabo andou por aqui!

Veja-se que, quando livre da discurseira interminável, o diálogo se realiza bem. No lance do sono aparece-lhe um amigo desconhecido: Satã, com quem concorda já se conhecerem de outro encontro. Trocam amabilidades e Macário ganha um lindo cachimbo e um bom vinho Madeira, exatamente aquilo cuja falta mais o desesperava na viagem. No próprio sonho, um corte de cena provoca o desaparecimento da mala e a fuga do burro. Chega Satã e iniciam debates sobre poesia, mulher, vinho, após o que chega-lhe o sono dentro do sonho e é aí que Satã se identifica:

> MACÁRIO — Boa noite, Satã. ("Deita-se. O Desconhecido sai.") O Diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã!

Aí Macário acorda no sonho e sai a passeio com Satã, este "montado num burro preto; Macário na garupa", como diz a rubrica. Sai em sua viagem com Satã, em busca da cidade, de suas mulheres, cônegos, estudantes e ruínas.

> SATÃ — É uma propensão singular a do homem pelas ruínas. Deveria ser um frade [Anchieta] bem sombrio, ébrio de sua crença profunda, o jesuíta que aí lançou nas montanhas a semente desta cidade.

À meia-noite Satã propõe adormecer Macário no cemitério para "ter sonhos como ninguém os tem e como os que têm não querem crê-los". As imagens correm num pisca-pisca de luz e sombra em torno do que seria um quadro do inferno com figuras dantescas, virgens e prostitutas. É neste quadro que o discurso fático de Macário intercala-se aos diálogos.

> MACÁRIO — Vi muita coisa... Eram mil vozes que rebentavam do abismo, ardentes de blasfêmia! Das montanhas e dos

> vales da terra, das noites de amor e das noites de agonia, dos leitos do noivado aos túmulos da morte erguia-se uma voz que dizia: — Cristo, sê maldito! Glória, três vezes glória ao anjo do mal! E as estrelas fugiam chorando, derramando suas lágrimas de fogo... E uma figura amarelenta beijava a criação na fronte, e esse beijo deixava uma nódoa eterna.

Surge no sonho, neste discurso apocalíptico, a figura da mãe de Macário, que, segundo o Diabo, reza e chora pelo filho. Neste momento, Macário expulsa Satã e acorda. O sonho tem, para Álvares de Azevedo, o mesmo sentido que para Werther:

> Que a vida é apenas um sonho antes de mim outros o disseram, e é esta uma idéia que me persegue por toda parte.[33]

E do sonho passa-se à vida no segundo episódio, que se desenvolve na Itália. O primeiro quadro representa uma mãe que acalenta um filho frio e pálido e acredita não estar morto, apesar de tê-lo retirado boiando das águas do rio. Penseroso é um novo personagem — poeta e melancólico. A morte, tão cara aos românticos, várias vezes confunde-se com o sonho de Macário; é expressão do discurso e não de personagem ou figura alegórica. Ao lado da morte, vive a esperança, que é sua negação.

> A MULHER [...] Morrer! Meu filho! É impossível... Não sabeis? Ele é minha esperança, meu sangue, minha vida! É meu passado de moça, meus amores de velha... Morrer ele? É impossível. Morrer? Como? Se eu ainda sinto esperanças, se ainda sinto o sangue correr-me nas veias e a vida estremecer-me o coração.

Este segundo episódio é constituído de quadros seqüenciados, mas não separados. A negação da morte tem suas raízes na concepção hegeliana do romantismo:

> [...] Mas na visão romântica do mundo, a morte tem o significado da negatividade, ou seja, da negação da negação, o que a transforma em afirmativa; a morte liberta o espírito da naturalidade pura e simples e da finitude incompatível com o seu conceito.[34]

Amor e morte é também o tema do encontro de Penseroso e Macário. Penseroso ama e Macário quer morrer porque não tem mãe e porque também ama. Ama tanto que desfalece e é disputado por Satã e Penseroso.

> SATÃ — Que loucura! Esse desmaio veio a tempo; seria capaz de lançar-se à torrente. Porque amou, uma bela mulher o embriagou no seu seio, querer morrer! ("Carrega-o nos braços") Vamos... E como é belo descorado assim! Com seus cabelos em desordem, seus olhos entreabertos e úmidos e seus lábios feminis! Se eu não fora Satã, eu te amaria, mancebo... ("Vai levá-lo")

Provavelmente, não ficaria bem para um diabo amar um jovem. Penseroso, na disputa com Satã, sem reconhecer-lhe, o vê embalando Macário. No embalo, uma fábula é usada para persuadir um jovem e virar a cabeça de uma moça enamorada. E neste caso sequer pensou na possibilidade da presença do Anjo-da-Guarda, tradicional deturpador dos seus projetos.

Surge agora um novo quadro, com um diálogo de Penseroso, o cogitante poeta, e Macário, o amoroso filósofo. São dois longos discursos, da razão e da emoção.

> PENSEROSO — Não; não é o filosofismo que revela Deus. A razão do homem é incerta como a chama desta lâmpada: não a excites muito que ela se apagará.
>
> MACÁRIO — Restam dois caminhos àquele que não crê nas utopias do filósofo. O dogmatismo ou o cepticismo.
>
> PENSEROSO — Eu creio porque creio. Sinto e não raciocino.

O diálogo acontece na argumentação e contra-argumentação de um mesmo discurso. Penseroso suicida-se e Macário, após entender-se com Satã, é acordado com os gemidos da mãe. Expulsa Satã, que, contraditoriamente, envereda-se por um discurso moralista e possuidor:

> MACÁRIO — Vai-te, maldito!...
>
> SATÃ (*Afastando-se*) — Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satã. Tu és meu. Marquei-te na fronte com o meu dedo. Não

> te perco de vista. Assim te guardarei melhor. Ouvirás mais facilmente minha voz partindo de tua carne que entrando pelos teus ouvidos.

E desta forma Satã conduz Macário cambaleante para uma nova orgia.

A estrutura do texto, embora seqüenciada, não é linear: o círculo circula como se as histórias obedecessem a uma regra de recorrência. Como se a serpente mordesse seu próprio rabo.

ROMANTISMO: A COMÉDIA DA LIBERTAÇÃO

As teses mais aceitas a respeito da origem da comédia estão no próprio termo grego *komo(i)dia*. "Kômos" era uma procissão de danças e cantos realizada pela rua em qualquer ocasião festiva. Aliás, as festas de rua realizadas mesmo na Idade Média eram chamadas ora "comédia", ora "tragicomédia" e Gil Vicente usa o termo "farsa", além dos citados. É claro que estamos tratando do gênero teatral. Entre nós, brasileiros, o teatro na rua já vem de Anchieta. A famosa *SÚMULA TRIUNFAL da nova e grande celebridade do glorioso e invicto mártir S. Gonçalo Garcia*, que Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão diz ter sido realizada na Igreja (a partir da) dos Pardos da Senhora do Livramento em 1º de maio de 1745, é um exemplo de tudo: comédia de rua, desfile carnavalesco de liberdade e prodigalidade.[35] A festa foi realizada em três noites seguidas:

> Animados em fim a esta empreza com valor mais que de Samção, cada qual com intrepida liberdade, ou Alexandres na liberdade, outros em fim Iroyna prodigalidade, com o que se assentou em meza em a sua Igreja do Livramento em o primeiro de mayo de 1745 a publicação da festa, despachando-se cartas por todas as Confrarias e Irmandades desta Capitania [...]
>
> As dezentoadas vozes do Povo, e os marciaes instrumentos de tal sorte suavizavão o escuro chaos, que inculcalvão do dia, e noite symbolica porfia. Em a segunda noite, álem de varias tragicomedias e esquipaticas fulias, huma brilhante fragata de fogo corria as ruas todas com huma bem ajustada musica dos mais sonoros Orpheos da terra.[36]

O mais importante de tudo isto é que exatamente as comédias não aparecem no texto da famosa relação. O Frei não diz muito bem por quê, mas não aparecem os textos de *La Fiança satisfexa*, *No hay reyno como de Dios* e *Actor* [?] *e Aquilles.*

Um componente que marca a comédia desde sua origem é o farsesco. A farsa se define pela consciência do narrador, uma consciência crítica e irônica. Esta ironia se realiza, quer utilizando vocábulos ou conceitos do partido contrário, para fins também partidários; quer usando o estranhamento provocado pela própria utilização da matéria do oponente para provocar risos ou incredibilidade da assistência no que diz respeito à tese do oponente.

Macedo, em *Luxo e vaidade*, apresenta-nos exemplos dos dois tipos de sátira:

> ANASTÁCIO (*sentando-se*) Sou capaz de apostar que a menina não adivinha quem eu sou.
>
> LEONINA (*à parte*) *A menina!...* já se vê que este homem é grosseiro (*a Anastácio*) Certamente, que não tenho a fortuna de o conhecer.
>
> [Grifos nossos, exceto os que correspondem às rubricas.]

Ou, na cena seguinte, vemos como Anastácio ironiza os conceitos usados por sua oponente:

> HORTÊNCIA [...] hoje mesmo receberemos visitas, *e o mano há de ufanar-se de ver a brilhante sociedade com que nos achamos relacionados.*
>
> ANASTÁCIO — *Sim hei de pôr-me nas pontinhas: jurarei que sou bisneto do imperador da China, e que portanto somos parentes do sol e da lua.*
>
> [Grifos nossos]

Um estudioso da ironia, Vladimir Jankélévitch, informa:

> ... a consciência se liberta de seu presente, especulando também sobre sua ausência — a ausência das coisas que não são mais e a ausência das coisas que ainda não são; mas ela quer poder olhar à direita e à esquerda, como ela olha para frente e para trás; compõe uma com a outra, se se pode dizer, a *justiça da sucessão* e a *justiça da coexistência.*[37]

Também a paródia e a caricatura são elementos que compõem um aspecto da comicidade da comédia. A primeira procura reproduzir no modelo, ou em partes dele, uma caricatura ou um litote que esconda a intenção básica do autor. No teatro brasileiro, o mestre das paródias foi Artur Azevedo, usando a ironia através da dissimulação e às vezes através de uma perífrase com a qual vai obter um grau de comicidade superior pela negação do contrário. Veja-se a sua comédia *A Filha de Maria Angu*, que parodia a opereta *La Fille de Mme. Angot*, de Siraudin, Clair e Koning, ou *A Casadinha de fresco*, que parodia a ópera cômica *La Petite mariée*, de Eugênio Laterrier e Alberto Vanloo; ou, ainda, a peça cômica e lírica intitulada *Abel, Helena*, que parodia *A Bela Helena*, de Henrique Meilhac e Ludovico Halévy, entre outras da sua obra.

É praticamente impossível transcrever a paródia, uma vez que ela inclui todo o texto. Entretanto, numa só cena de *A Filha de Maria Angu*, sente-se a grande veia cômica do autor, que, mesmo parodiando o texto, inclui uma sátira política e de costumes brasileiros. Um político militante e defensor das idéias republicanas acaba por proclamar a república da Ilha dos Ratos. Uma disputa amorosa surge entre Barnabé e o noivo da filha de Maria Angu, Clarinha:

> BITU — Já estabeleci na Câmara Municipal, isto é, na cadeia, o meu escritório de redação.
>
> CARDOSO — Mas o senhor quem é e de onde veio, não nos dirá?
>
> BITU — Pergunta a quem não lhe pode responder. Todos sabem a minha história, menos eu, que ignoro quem sou, de onde vim e para onde vou. Aqui onde me vêem está um grande homem! Abraço as idéias do século e pugno pela nobre causa da democracia! Em 1867 tentei proclamar uma pequena república na Ilha dos Ratos!... Foi a falta de metal sonante que me privou de fazer lavrar a minha santa propaganda...
>
> BARNABÉ — (*à parte*) Santa propaganda! nunca vi esta santa na folhinha!
>
> [...]

> BARNABÉ — (*à parte*) Um bonito nome! Propaganda!
>
> CHICA — (*a Bitu*) Temos hoje um casório.

Agora se inicia a disputa amorosa porque é Bitu um dos namorados de Clarinha. Mas, trata-se de uma "revista"; a cena se apresenta como uma briga de bufões, apesar do litote: a Ilha dos Ratos tem algo a ver com a Ilha dos Lagartos, do *Dom Quixote*.

Outro irônico criador de litotes é Machado de Assis. Em *O Caminho da porta*:

> DOUTOR — Oh! A que horas é o enterro?
>
> VALENTIM — Que enterro? De que enterro me falas tu?
>
> DOUTOR — Do teu. Não ias procurar o descanso, meu Werter?

O cômico é, sobretudo, o crítico. Outra sua grande arma é que, pelo exagero do bonito ou do feio, chega-se ao grotesco, ao bufão, ao triste, ao alegre. O contexto é o fundamento de onde saem o cotidiano, os costumes, as leis, as imposições quaisquer que sejam. Assim informa Jean-Pierre Cèbe:

> Do ponto de vista técnico, a acentuação dos feios que está na base da caricatura pode-se obter de várias maneiras. Ou o caricaturista reproduz acusando todos os traços de seu modelo; ou só guarda as imperfeições que isola e, em torno das quais faz, de alguma maneira, a vida.[38]

Dentro da amplitude de temas abordados pela comédia brasileira, notável é também a variedade de tipos: do urbano ao roceiro, do rico ao pobre, do nobre ao plebeu, do perdulário ao avarento, do bonachão ao sisudo, do branco estrangeiro ao crioulo nacional, das prostitutas às madames, das mocinhas casadoiras às adúlteras, do "bom moço" ao interesseiro. Deve-se, entretanto, notar que, ao contrário do drama romântico, a figura do índio é escassa, quiçá inexistente, sendo freqüente a presença de outras etnias.

Em *Tipos da atualidade*, França Jr. apresenta um barão ridículo:

> GASPARINO — E vossa Excelência acredita no que dizem os médicos?

> BARÃO — Oh! se acredito, meu amigo! Tenho medo desta cidade; todos os dias leio o obituário no *Jornal do Commercio* e arrepio-me diante de uma fileira de pessoas que morrem de *gastrites, fistrites*, ou coisa que o valha; e de uma moléstia *idem, idem* que não sei o que seja. Estou vendo que se a tal moléstia — *idem* — continua, vou-me embora quanto antes para São Paulo. Aquilo sim, é que é terra; aparece de vez em quando lá um ou outro caso de *bexigas* ou de *maletas*, mas isso não quer dizer nada à vista do que por aqui há.

É que o tipo é descrito, praticamente, pela sua linguagem: são os *idens* como doença; a sua besta que custou mais de quinhentos mil réis e, sobretudo, o seu insolente namoro.

Um cômico que usa a caricatura aplicada até às suas próprias alegorias, é Qorpo-Santo: o Impertinente de *As Relações naturais* é um defunto — personagem-autor que resolve escrever memórias de um vivo escritor, estando ele sentado, imaginando-se defunto e escrevendo sobre si mesmo como se estivesse vivo. Sai-se de um futuro do pretérito (ele morreria) para um pretérito do futuro (futuro morto escrevendo sobre seu passado de vivo):

> IMPERTINENTE — Já estava admirado; e consultando a mim mesmo, já me parecia grande felicidade para esta freguesia o não dobrarem os sinos... E para eu mesmo não ouvir os tristes sons do fúnebre bronze! Estava querendo sair a passeio; fazer uma visita; e já que a minha ingrata e nojenta imaginação tirou-me um jantar, pretendia ao menos conversar com quem m'o havia oferecido. Entretanto não sei se o farei! Não sei porém o que me inspirou continuar no mais improfícuo trabalho! Vou levantar-me; continuá-lo; e talvez escrever em um morto: talvez nesse por quem agora os ecos que inspiram pranto e dor despertam nos corações dos que os ouvem, a oração pela alma desses a cujos dias Deus pôs termo com a sua Onipotente voz ou vontade!
>
> E será esta a comédia em quatro atos, a que denominarei *As Relações naturais*.

O sino dobra em intenção do próprio Impertinente. Ele se refere ao morto, que é ele mesmo como se estivesse vivo. Além do problema do tempo, observa-se o desdobramento do personagem: o morto e o vivo simultaneamente apresentados.

Os textos da comédia brasileira do período romântico estão, em sua maioria, mais próximos de um estilo realista-naturalista que propriamente do estilo romântico. Vê-se problemas familiares, topográficos, em especial o Rio de Janeiro, que se tornara capital e com isso representava uma oposição aos elementos do interior). Quanto à família, as relações entre marido e mulher, noivo e noiva, namorado e namorada e entre amantes são às vezes fotografadas, caricaturadas, idealizadas ou ridicularizadas de acordo com o espaço político-social do Rio de Janeiro, modelo de aspirações e realizações para todas as outras províncias.

Ora, ainda que tomados de uma intensa inspiração nacional, os dramaturgos brasileiros eram formados (mesmo os que lá não foram estudar) na Europa. Já vimos que, até a chegada de D. João VI, qualquer tentativa de publicação aqui era impossível. Já vimos também que, ao tempo da grande fuga ante a ameaça napoleônica, a Metrópole se encontrava em posição de dependência econômica em relação à Colônia. Da mesma forma (e mesmo sob a mais rigorosa vigilância), nossa produção intelectual alimentava o pensamento literário e científico da Metrópole.

Não podíamos editar aqui, para lucro das tipografias portuguesas e para coibir o pensamento nativista. A inteligência da Metrópole estava, de fato, na situação de colônia. Nossos dramaturgos, sem se aperceberem do processo exposto, tentaram uma obra que se fixasse no Brasil como temática e, formalmente, reproduzisse as últimas criações européias. Décio de Almeida Prado parece ir mais adiante:

> O ponto de partida de Alencar é a Europa. É de lá que recebe a inspiração primeira, os instrumentos de trabalho, a forma e parte do conteúdo teatral. Mas o ponto de chegada é o Brasil.[39]

A nomenclatura "realista" diz respeito a uma descrição da realidade tal como se apresenta, o que fica um tanto contraditório quando se trata de enquadrar, ou melhor, estudar, tais autores do ponto de vista do teatro romântico, propriamente dito, onde a razão é secundária em relação ao sonho. É o próprio Alencar quem diz:

> O muito que tinha a dizer e criticar sobre a minha obra e as censuras de que fui alvo, deixo-o pois à reflexão dos homens esclarecidos; bem como deixo aos metodistas da literatura e da arte a sua classificação de *escola realista*. A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma.[40]

De certa maneira, pode-se colocar a comédia de Macedo e Alencar (mesmo as ditas realistas) num universo influenciado pelo romantismo: a mocinha casadoira, o ideal de bom moço e boa moça e uma quase obsessiva tentativa de moralização dos costumes, na ação. A tradição considera populares as peças de Martins Pena. Isto é: baixa comédia, em oposição à alta comédia de Alencar e outros que seguem a linha erudita.

Contudo, todo o filão do teatro de cordel, dos pátios de comédia e do teatro vicentino, constituiu a grande matriz da comédia brasileira. Os originais da chamada alta comédia não atingiam nem de leve o número de leitores e/ou espectadores de um Gil Vicente e toda a sua escola ou de um Judeu, seja no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, seja no Rio de Janeiro, então capital brasileira do teatro.

Entre nós, a alta comédia pretendeu continuar a tradição do dito teatro realista francês, muito mais construída em bases dramáticas do que cômicas.

O realismo da comédia romântica brasileira provém de que a comédia descreve fatos reais e o romantismo pauta-se no prognóstico do ideal. A realização da trama efetua-se dentro de conceitos pre-estabelecidos: o amor será, então, guiado por uma moral rígida. Quando se propõe quebrar os limites de tais regras, o cômico cede lugar ao trágico ou ao drama.

As nomenclaturas alta e baixa comédia foram cunhadas sobre a expressão lingüística. A primeira não admitia termos chulos, gírias e baixo calão, material por excelência usado como elemento de comicidade, na segunda. Em nossa dita baixa comédia, Martins Pena, França Júnior e outros estruturam sua ação sobre uma base realista, dando lugar, no entanto, a um expressivo *non sense*: o inglês de *Caiu o ministério* apresenta um plano de construção de uma estrada de ferro para o Corcovado cujos trens serão movidos a cachorros raivosos e instalados no interior das rodas; vejamos sua descrição:

> MR. JAMES — Maquinisma estar muito simples. Em vez de duas trilhas, como tem sistema adotada, mim coloca um só trilha larga, de meu invenção.
>
> [...]
>
> MR. JAMES — Cachorra propriamente no puxa. Roda é oca. Cachorra fica dentro de roda. Ora, cachorra dentro de roda no pode estar parada. Roda ganha impulsa, quanto mais cachorra mexe, mais o roda caminha!

Atitude semelhante tem também o súdito de Sua Majestade Britânica de *O Inglês maquinista*, de Martins Pena, que pretende refinar ossos para fazer açúcar:

> GAINER — Pois não! Eu peça na requerimento uma privilégio por trinta anos para fazer açúcar de osso.
>
> [...]
>
> GAINER — Eu explica e mostra... Até nesta tempo não se tem feito caso das osso, estruindo-se grande quantidade delas, e eu agora faz desses osso açúcar superfina...

Deve-se notar que nossa comédia do passado, genericamente chamada de comédia de costumes, traz em seu conteúdo um espectro de temas consideravelmente amplo, incluindo os problemas da família (casamento, namoro, a convivência com os criados, bisbilhotice), a sátira política (os ministérios, as eleições, os meirinhos, os funcionários públicos, a politicagem) e os hábitos (estrangeirismo, moda, a cidade e a roça, o negro).

Por um lado, chama atenção o aspecto racionalista que parece continuar nossa tradição iluminista. Por outro, apresenta-se, como vimos, um filão que desemboca no fantástico (baixa comédia) e outro que abre as portas ao realismo/naturalismo (alta comédia).

Estes aspectos tornam-se mais admiráveis quando percebemos que os autores são quase sempre os mesmos que, ao se expressarem através do romance ou da poesia, tomavam uma posição marcadamente romântica. Ao contrário, no âmbito da expressão teatral, sua produção apresenta-se sob um leque estilístico mais variado e de temática mais ampla.

Numa das peças de França Júnior, *Direito por linhas tortas*, a família é abordada a partir das disputas entre marido e mulher, envolvendo três casais: o casal mais jovem, que se apresenta inicialmente como de noivos, passa a reproduzir as mesmas brigas verificadas no casal mais velho; ao mesmo tempo, o casal de negros escravos também vive as suas dissensões internas. Quer dizer: o cômico se realiza pela inovação, pela crítica das velhas atitudes que se repetem nos três casais. Há, entretanto, a recuperação da identidade rural das personagens, feita com o advento de novas experiências a partir da vinda para a Corte.

No caso acima citado e outros, como as comédias de Joaquim Manuel de Macedo e de José de Alencar, a comédia amorosa, especialmente, realiza-se sob o enfoque de um ideal romântico (alta comédia) moralizante.

A literatura brasileira costuma marcar o estabelecimento de nossa nacionalidade no romantismo. Mas já vimos os dramas e tragédias dessa época e o que realmente salta aos olhos é a vontade de libertação. Em outras palavras, traça-se o retrato da nacionalidade aprisionada. Lembremos *Calabar*, *Cobé*, *Gonzaga*, todos ávidos (e grávidos) de afirmação.

A comédia brasileira, rindo dos opressores, marca e assinala o caminho da independência no que esta contém de crítica e de capacidade de formulação de novas alternativas.

A Missão Artística Francesa, ignorando O Aleijadinho, pretendeu cunhar modelos que, mais tarde, a comédia despirá para mostrar mazelas européias e futilidades brasileiras: bufões serão ingleses, alemães ou franceses em sua pretensão de domínio; bufões serão aqueles que, brasileiros, dedicarem suas vidas a perseguir fantasmas de sabedoria e exemplos de superioridade. Bufões, ainda, os que nos venderam uma independência de cuja dívida até hoje nos rimos.

De Martins Pena a Artur Azevedo, do Trianon a Nelson Rodrigues, dos Andrades aos Viannas, percebemos uma proposta de revelação daquilo que ocultamos, temendo um confronto com o que nos impuseram como melhor. É nessa revelação que aprendemos a despir nossas vergonhas e encontrar a brasilidade.

Martins Pena: casamentos e malandragens

Um jornalista, preocupado com seu folhetim diário, colhe nos fatos acontecidos — e no transcorrer deles — a lição e a projeção dos conflitos da sociedade em que viveu. A obra cômica de Martins Pena expõe um mosaico do panorama sócio-político-amoroso do Brasil, no Rio de Janeiro: problemas da Regência e dos primeiros anos do chamado Segundo Reinado. Martins Pena traça o primeiro retrato tipicamente carioca do Rio: sua vocação para o riso e a alegria, a malandragem, o destino de servir de espelho às províncias e o crítico caminho para um cosmopolitismo faceiro.

As peças de Martins Pena estão aqui, propositalmente, descritas pelos seus argumentos. Ora, na verdade, pretendemos mostrar a capacidade do autor de organizar uma trama de causar inveja à aranha mais perfeccionista. Por outro lado, estas teias têm sua proximidade com o cinema mudo, em suas corridas de esconde-esconde e caminhos equivocados, herdados da comédia latina. Em textos como a *Comédia sem título*, chegamos a ver um malandro driblar a si mesmo, ao pedir a mão da própria esposa para livrar-se de um tio dela, que o persegue. Mostramos sempre esta figura, caracterizada como o carioca que constrói cenários no escuro, apresenta-se com outra máscara de sua própria máscara, ri dos preconceitos, de superstições e de si mesmo. Descobre os mais recônditos segredos e, como os bêbados de Gorki, põe a nu as vergonhas.

Martins Pena cunha o tipo do malandro, herdeiro próximo do pícaro ibérico que, aqui, fundir-se-ia com o homem semimarginalizado pela falta de emprego numa cidade-capital cuja população cresce sem um correspondente crescimento econômico. Daí os expedientes, os biscates, os casamentos por interesse, as astúcias. Tipo marcadamente urbano, ganha mais tarde outra variante: a do negro capoeirista que, à força de pernadas (na sorte e na polícia), garante o pão e o sorriso.

Imaginemos um negro escravo que, numa época próxima à sua libertação — provavelmente instruído por elementos que lutavam por esta mesma libertação — resolvesse deixar de entregar, ou passasse a outras mãos, o volume de mercadorias que o seu senhor determinou entregar a um local. Um grupo de negociantes que, afeito a práticas desonestas, guardava suas lojas abertas para adquirir, na calada da noite ou da madrugada, mercadorias desviadas por negros em troca de uma garrafa de aguardente. Os servidores públicos — encarregados da repressão deste comércio —, que também passaram a praticá-lo. O costume de passar as férias na Ilha do Governador. Os malandros namoradores agindo nos campos mais diversos: bigamias, roubo de noivas, namoros no escuro e às claras, onde não faltam disputas de médicos, de vagabundos, de ciganos, ladrões, caixeiros, policiais e estrangeiros. Todos fugidos ou perseguidos como nas cenas de cinema mudo. Trata-se também do único caso, na época, em que há fatos fantásticos revestidos de humor negro, terror e suspense. Esta é uma relação de dados em torno de simples fatos da realidade do Rio de Janeiro, que Martins Pena, ao registrá-los, apresenta-os sob uma máscara irônica: um papel que revela na história oficial uma documentação falsa exposta pela idealização e intelectualização elitista e moralizadora.

Ao contrário do teatro cômico que a seguir veremos, de autores como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, Martins Pena segue uma linha tradicionalista da comédia dita popular, inspirada no teatro vicentino e sua escola. Trata-se de uma dissimulação do real com objetivos críticos, racionais e finalidade de romper preconceitos, dentro de uma concepção do cômico coerente com a implantação de uma nova mentalidade. Como assinalou Léfèbvre,

> O caminho da verdade passa assim pela dissimulação e, pior ainda, pela derrota. O descobrimento do erro e da ilusão e

> da mentira segue estes desvios: simulação, ficção, paciência, espera, reserva lúcida, fracassos da verdade e da vontade do verdadeiro.[41]

Tudo parece vir de quem vê, no próprio julgamento, a impossibilidade do ato de julgar e daí o divertir-se com o seu tédio, num jogo estabelecido entre a ironia e o humor. O casamento e/ou o namoro é a linha-mestra de todos os subtemas apontados. Era assim a caricatura básica da sociedade que Martins Pena vivenciou e documentou.

Em *O Juiz de paz da roça*, comédia de 1837, o móvel da intriga é o namoro entre dois jovens do interior e as peripécias que o recrutamento de soldados para a Guerra do Paraguai provoca na cabeça daqueles que, solteiros, forem pilhados na rua.

> JUIZ — Aqui está o recruta; queira levar à cidade. Deixe-o no quartel do Campo de Santana e vá levar esta parte ao general. (*Dá-lhe um papel*).
>
> MANUEL JOÃO — Sim senhor. Mas, Sr. Juiz, isto não podia ficar para amanhã? Hoje já é tarde, pode anoitecer no caminho e o sujeitinho fugir.

O problema do recrutamento não atingia os casados; por isso, a única solução para quem não quisesse ir para o Paraguai era o matrimônio. O recrutamento tornou-se, portanto, verdadeiro Santo Antônio para José, que, encontrado na rua sem lenço e sem documento, foi preso e entregue a quem haveria de ser o seu futuro sogro. Sogro de que ninguém, senão José e sua amada, filha do carcereiro, sabia. Manuel João leva o preso para casa e o tranca num quarto. Excelente ocasião para o casal, que não sabia como realizar seus desejos de casamento, especialmente porque José não tinha emprego nem meio de sustentar a família. Vai daí que a sua noiva apanha a chave, solta-o e foge com ele para a igreja, onde vão concretizar o sonho dourado e, desta maneira, evitar que José seja recrutado.

Em *A Família e a festa da roça*, o casamento é realizado com a astúcia, a malandragem estudantil e o suborno de uma rezadeira. A filha de Domingos João chegou de São João de Itaboraí cheia de "flato e medeixes" e isto é razão mais do que suficiente para que a família se preocupe com o noivo. Mas a menina já tem o seu pretendente: nada menos que um doutor, estudante de medicina que se encontra em férias. O pai quer para marido da filha o Senhor Antônio Pau d'Alho:

> DOMINGOS JOÃO — Já me vai aborrecendo tantos momos. Quando o Antônio Pau d'Alho voltar do destacamento, hei-de concluir o casamento que há muito tempo desejo fazer
>
> JOANA — Ora, Sr. Domingos João, deixe-se disso. Pois Quitéria há-de de se casar com um homem tão feio?
>
> DOMINGOS JOÃO — Feio ou não feio, tem um sítio com seis escravos e é muito trabalhador; assim, este casamento se há-de fazer, entende a senhora?

Diante de tanta força, o melhor caminho é a astúcia. E esta já se encontra na cabeça do estudante, que assim que soube da notícia do casamento da sua amada com outro, logo entrou em ação, recomendando a Quitéria:

> JUCA — *(depois de pensar um momento)* Ouve: quando chegar o teu pretendido noivo, e falarem em casamento, finge-te doente, desmaia, treme; enfim faze-te de doente, como uma mulher é capaz de fazer quando quer e deixa o mais por minha conta.

Tudo se arranja de maneira que não vão adiantar nada as histórias com que tal Pau d'Alho pretende fazer-se de importante, narrando os mistérios da vida na Corte. Quitéria fica desmaiada e de nada serve a benzedeira de D. Angélica para os flatos, os quebrantos, o mau-olhado, o diabo-no-corpo, espinhela-caída. Todos os diagnósticos falharam e a saída foi mandar chamar o doutor, o filho do capitão-mor que chegou da cidade. Este sim, diagnostica bem, mostra que a menina tem "inflamação de carbonato de potassa", doença muito perigosa para os que casarem com suas vítimas sem entenderem de medicina. Este fato perturba muito o pai, que não pode faltar à palavra dada.

Mas a menina tem outro ataque — este de "eclipse" —, que pode ser muito grave se ela não se casar com um médico. A própria rezadeira o confirma, após receber às escondidas da mão do apaixonado estudante, uma bolsa com dinheiro. Diante disso, não resta ao Pau d'Alho senão desistir do casamento, que se há de realizar de acordo com a vontade dos apaixonados.

Assim como no texto anterior, registram-se situações de habitantes da roça e põe-se em cena o elemento rústico, que ou sobressai pela casualidade (o primeiro casamento), ou pela sua inocência e simplicidade (o segundo).

O elemento urbano entra em cena no namoro de *Os Dous ou O Inglês maquinista*. Aqui surge a sátira política nas atitudes do comerciante de escravos e do inglês. Além do namoro e das inesperadas situações, este texto contém, ainda, a cena do marido que foi à guerra, a exemplo dos temas vicentinos. O comerciante e traficante de escravos disputa com o inglês o amor da filha de uma senhora cujo marido é dado como desaparecido ou morto no Paraguai. Acontece que a menina ama o seu primo Felício, que se propõe vencer os dois, astuciosamente:

> FELÍCIO — Mas como os homens são maus. Chamarem o senhor, que é o homem o mais filantrópico e desinteressado e amicíssimo do Brasil, especulador de dinheiros alheios e outros nomes mais.
>
> GAINER — A mim chama especuladora? A mim? *By God*! Quem é a atrevido que me dá esta nome?
>
> [...]
>
> FELÍCIO — Quem? Eu lho digo: não há muito que o Negreiro assim disse.
>
> GAINER — Negreira disse? Oh! que patifa meia-cara... Vai ensina ele... Ele me paga. *Goddam*!

Da mesma maneira, Felício joga Negreiro contra o inglês:

> FELÍCIO — (*à parte*) Espera, que eu te ensino, grosseirão. (*Para Negreiro*:) O sr. Gainer, que há pouco saiu, disse-me que ia ao juiz de paz denunciar os meias-caras que o senhor tem em casa e ao comandante do brigue inglês *Wizart* os seus navios que espera todos os dias.

À denúncia da presença do inglês, que a todo custo pretende levar mais dinheiro do Brasil, junta-se esta da fiscalização inglesa em nosso mar, a fim de deter o contrabando de escravos. Mas voltemos ao Negreiro:

> NEGREIRO — Quê? Denunciar-me aquele patife? Velhaco-mor! Denunciar-me? Oh, não que eu me importe com a denúncia ao juiz de paz; com este eu cá me entendo; mas é patifaria, desaforo!

Como vemos, em cada linha Martins Pena denuncia tudo: as falcatruas dos contrabandistas, as safadezas dos estrangeiros, as ingenuidades dos brasileiros encantados pelos estrangeiros, as negociatas dos juízes e altos funcionários da Justiça. Nesta disputa de denúncias, os dois entram em luta corporal:

> GAINER — (*entrando*) Darda tu, patifa!
>
> NEGREIRO — Oh!
>
> GAINER — (*tirando apressado a casaca*) Agora me paga!
>
> FELÍCIO — (*à parte, rindo-se*) Temos touros!
>
> NEGREIRO — (*indo sobre Gainer*) Espera, *goddam* dos quinhentos!
>
> GAINER — (*indo sobre Negreiro*) Meia-cara! (*Gainer e Negreiro brigam aos socos. Gainer gritando continuamente:*) Meia-cara! Patifa! Goddam! e Negreiro: Velhaco! Tratante! (*Felício ri-se de modo porém que os dois não pressintam. Os dois caem no chão e rolam brigando sempre*)

Na briga, a suposta viúva descobre que não é a ela e sim à filha que o inglês procura. Ela desejava casar a filha e casar-se. Mas neste exato momento, chega o marido e, diante daquela confusão, resolve esconder-se na mesma sala onde Negreiro já se encontra escondido e aí a ação se desenvolve nas entrelinhas, isto é, com os dois pensando alto. Assim é que Alberto descobre o namoro dos primos, a luta dos embusteiros na disputa por sua filha e sua mulher e resolve o assunto casando os primos e expulsando os intrusos. Tudo isto sem que antes descubra que é considerado defunto e que sua mulher, ao contrário de

Penélope, estava entregando-se ao inglês. A briga acaba com a festa de Reis, uma das maneiras por que Gil Vicente também costumava acabar seus autos.

O casamento é ainda o tema principal de *O Judas em sábado de aleluia* e, de roldão, entram os policiais perseguidores e corruptos, a falsificação de moedas e a astúcia do apaixonado e malandro carioca.

De duas irmãs, uma é namoradeira e a outra quieta e desprezada. Namoradores são também o capitão da Guarda Nacional e Faustino, empregado público. Na corrupção estão envolvidos o pai das duas jovens, o cabo-de-esquadra da Guarda Nacional José Pimenta e um velho negociante, Antônio Domingos. A ação se desenvolve num dia de festa de malhação de judas, sábado de aleluia.

Faustino, malandro funcionário público, deixa o serviço, tendo sempre o seu ponto assinado, para namorar a filha do cabo-de-esquadra e é perseguido pelo Capitão Ambrósio, que encarregava o cabo de prendê-lo.

Assim, ocupando os dois, Faustino dispõe de tempo suficiente para namorar a Maricota, enquanto a irmã costura. Acontece que o outro namorado de Maricota é justamente o Capitão, que usa do mesmo expediente: manda o cabo e futuro sogro com ordem de prisão para Faustino, pensando matar dois coelhos. É numa destas que, em casa do cabo-de-esquadra, Faustino vê-se obrigado a trocar os trajes pelos do "judas" que se encontra na sala. Arrisca-se às pauladas da aleluia, mas, momentaneamente, safa-se das perseguições do Capitão (que entra naquele momento) e descobre o que não espera:

> FAUSTINO — (*levanta-se e vai atrás dela*) Então, o que é isso?... Deixou-me!... Foi-se!... E esta!... Que farei?... (*anda ao redor da sala como procurando aonde esconder-se*) Não sei onde esconder-me... (*Vai espiar à porta, e daí corre para a janela*) Voltou, e está conversando à porta com um sujeito; mas decerto não deixa entrar. Em boas estou metido, e daqui não... (*Corre para o judas, despe-lhe o colete, tira-lhe as botas e o chapéu e arranca-lhe os bigodes*) O que me pilhar tem talento, porque mais tenho eu. (*Veste o colete e a casaca sobre a sua própria roupa, calça as botas, põe o chapéu armado e arranja os bigodes. Feito isto, esconde o corpo do

> *judas em uma gaveta da cômoda, onde também esconde o próprio chapéu e toma o lugar do judas).* Agora pode vir... (*Batem*) Ei-lo! (*Batem*) Aí vem!

É vestido de judas que Faustino vai assistir às cenas do namoro de Maricota com o Capitão, ao convite deste para fugir com ela e saber que há uma falcatrua com mais da metade da guarda "pagando para a música" e lá não comparecendo. É que o dinheiro fica com os que recebem. Faustino acompanha um encontro de Pimenta com Antônio Domingos, onde os dois dividem os lucros do dinheiro falso que passam. E, gritando como se fosse a polícia, "Judas" os põe em sobressalto.

Exatamente na hora em que rompe a aleluia e que se busca o judas para malhar, encontram-se na sala do cabo-de-esquadra todas as vítimas e algozes. O próprio Faustino impõe seu casamento com a filha não namoradeira do Cabo; determina o casamento da irmã que o traiu com o velho babão Antônio; ameaça o Capitão e o obriga a dispensá-lo da Guarda.

Em *O Irmão das almas*, Martins Pena satiriza uma malandragem costumeira, no Rio da época, que permitia a qualquer pessoa vestir uma opa e sair pedindo dinheiro para uma irmandade religiosa qualquer. Por este meio, não só podia ficar com o dinheiro da irmandade, como furtar nas casas onde passasse. Satirizando o casamento, Pena faz uso também de uma superstição contra os maçons, em que se dizia que os pedreiros-livres falavam com o demônio às quintas-feiras à meia-noite. O autoritarismo da sogra — que se rebela contra o genro e sua irmã e instiga a filha a manter o marido submetido às suas ordens — é a espinha dorsal do tema.

> JORGE — A colheita hoje é boa. É preciso esvaziar a salva. (*Faz o que diz*) Guarda metade deste dinheiro antes que minha mulher o veja, que tudo é pouco para ela; e faze-me destes ovos uma fritada e dá estas bananas ao macaco.
>
> LUÍSA — Tenho tanta repugnância de servir-me deste dinheiro...
>
> JORGE — Por quê?
>
> LUÍSA — Dinheiro de esmolas que pedes para as almas...

> JORGE — E então o que tem isso? É verdade que peço para as almas, mas nós também não temos alma? Negar que a temos é ir contra a religião, e além disso, já lá deixei dous cruzados para se dizer missas para outras almas. É bem que todas se salvem.

Jorge é um bonachão com as artimanhas de malandro carioca, tipo que parece ter nascido no teatro de Martins Pena. A sogra, que o insulta todo o tempo, tem, também, um compadre irmão das almas e quer encaminhar um sobrinho para a mesma "profissão". É até para causar admiração o fato de a censura da época não ter-se preocupado com alguns textos de Pena, considerando o moralismo que dirigia o julgamento de que o mal deveria receber castigo e o bem incentivo. Julgamento executado, já vimos, pelo Conservatório Dramático Nacional, que contava, entre seus membros, com o próprio Martins Pena (digno autor de tais personagens). Vimos que, em *O Judas em sábado de aleluia*, a vitória pertence, de certa maneira, a um funcionário gazeteador; em *O Irmão das almas*, a um usurpador do dinheiro das almas; em *O Juiz de paz da roça*, leva vantagem um desempregado e vai por aí afora... Mas parece que o povo ama os cômicos. Senão, como explicar o sucesso de Gil Vicente, Molière e outros, criticando autoridades da época em que viveram? Voltando a *O Irmão das almas*, a briga do casal começa na cena IX e atinge a cena XI. A sogra dá com o sinapismo na cara de Jorge, que sai gritando de dor e achando-se cego, enquanto as duas vão à igreja. Um outro recurso de que quase todos os dramaturgos brasileiros do século passado fizeram uso para resolver problemas difíceis foi a loteria. Ela é sempre miraculosa e aparece especialmente nas ocasiões em que o casamento está impossível. Aqui também o namorado de Luísa, irmã de Jorge, passou todo o tempo à espera de um emprego na alfândega. Foi bafejado por um vigésimo, mas continua o empecilho, pois Tibúrcio é maçom:

> TIBÚRCIO — Pois não hei de rir? Meu amor, isto são caraminholas que te meteram na cabeça.
>
> LUÍSA — Eu bem sei o que é. Falas com o diabo à meia-noute; matas as crianças para lhes beber o sangue; entregaste tua alma ao diabo; freqüentas as...

> [...]
>
> TIBÚRCIO — Um pedreiro-livre, minha Luísa, é um homem como outro qualquer; nunca comeu crianças nem falou com o diabo à meia-noute.

A conversa acaba porque a sogra chega e com ela uma confusão: o sobrinho havia, numa de suas investidas de pedir dinheiro para as almas, roubado um relógio. Numa cena de esconde-esconde, onde não falta o armário, chega a polícia e do armário tira o compadre e o sobrinho que foge. Tibúrcio chega no momento em que Jorge mais precisa e já sabe que pode casar-se com Luísa, desde que encene outra vez a farsa do armário:

> TIBÚRCIO — O que quer fazer?
>
> JORGE — Saberá. Esconda-se outra vez no armário e quando eu bater com o pé e gritar: "satanás"! salte para fora e agarre-se à minha sogra e faça quanto eu fizer.

Isto feito, Jorge consegue que o pedreiro-livre infunda um terrível medo na mulher e na sogra, que, sentindo-se cercadas, imploram:

> MARIANA — Meus senhoresinhos, não nos levem para o inferno!
>
> JORGE — Descansem que para lá irão sem que ninguém as leve...
>
> AMBAS — Piedade! Piedade!
>
> JORGE — Bravo! Sou senhor em minha casa! Eu que pensava que era mais difícil governar mulheres! (*Mariana e Eufrásia conservam-se de joelhos, no meio de Jorge, Tibúrcio e Luísa que riem-se às gargalhadas até baixar o pano*).

O Diletante apresenta um pai maníaco que quer casar a filha com outro maníaco, mas que seja também diletante. Ele quer, aliás, que toda a família seja diletante, da mesma forma que em *Entrei para o clube Jácome*, França Jr. satiriza um pai com mania de cavalos. Acontece que tanto a mulher, a filha e seus pretendentes não compartilham da disposição musical e a peça realiza várias cenas numa corrida de esconde-esconde. O primeiro pretendente é paulista e por isso tem que ser rico ridículo, mas cidadão honrado tal como *O Barão da Cutia*, de França Jr. (já desde essa época sofriam os paulistas o humor carioca). Sendo desajeitado, vai muito bem com esses requintes de música, mas enquanto o futuro sogro toca ao piano a introdução ao dueto da *Norma*, ele pega a sua viola e canta:

> MARCELO
> Sou um triste boiadeiro,
> Não tenho tempo de amar:
> De dia pasto o meu gado,
> De noite para rondar

Mas aparece Gaudêncio, capadócio, que, por interesse em Josefina, chega até a dizer que sabe cantar e a ensaiar com o futuro sogro. É justamente no momento em que o pai está decidido a entregar-lhe a mão de Josefina, que o criado entrega uma carta, endereçada a Gaudêncio e que cai em mãos de Marcelo, o qual ainda não sabe que Gaudêncio é o sedutor de sua irmã, residente no Rio.

> MARCELO — Não era à toa que eu tinha raiva daquele sujeito! Essa gente toda está doida... Vejamos o papel. (*lendo*): É para ele! (*lendo*): "Escrevo-te esta às pressas. A tua amante sabe que freqüentas a casa do Sr. José Antônio com os teus dois filhos e jura vingar-se. Cuidado! Teu amigo, Júlio." (*deixando de ler*): E então? Que me dizem a esta? O sujeito tem uma moça e dois filhos e quer enganar a outra! Vou dizer tudo... Mas não! como me tratam de resto, eu hei de vingar calando a boca... (*guarda a carta*). E quando minha pobre irmã foi também seduzida e roubada, uma só alma de Deus não me avisou, para eu vingá-la! Que me importo com os mais? (*Marcelo vai a sair e entra Josefina*).

Somente na penúltima cena o nó se desata porque Marcelo e seu guarda-costas, de espingarda em punho, obrigam Gaudêncio a casar-se com Perpétua, "reparando", assim, o que fizera:

> MERENCIANA — De boa escapamos!
>
> MARCELO — (*para Perpétua*) Dê-me um abraço; tudo está reparado. Pobres meninos! (*vendo os meninos junto ao sofá. Perpétua vai para junto dos filhos e os beija*).

> JOSÉ ANTÔNIO — (*para Gaudêncio*) Tratante.
>
> MARCELO — (*para Antônio*) Ainda quer me dar sua filha?
>
> JOSÉ ANTÔNIO — Se o pedido vai à espingarda...
>
> JOSEFINA — (*debaixo do piano, em voz trêmula*) Eu não quero!
>
> MARCELO — Pois nem eu!
>
> JOSÉ ANTÔNIO — Ora, meus amigos, já que tudo se arranjou a contento geral e que estamos aqui reunidos, não poderíamos cantar o final da *Norma*?

Ninguém quer. E para sua desgraça, aparece outra carta:

> JOSÉ ANTÔNIO — (*abrindo a carta*) Com sua licença. (*lendo em voz alta*): "Meu amigo, dou-lhe a mais triste e infausta nova que se pode dar a um diletante." (*deixando de ler*) O que será? (*lendo*) "Feicha-se [sic] o nosso teatro e a Companhia Italiana vai para Europa". (*José Antônio acaba de ler a carta; fica por alguns intantes trêmulo, levanta os braços, dá um pungente gemido e cai morto*).

Assim, não se realiza o casamento previsto e sim um que não estava previsto. O diletante sequer consegue um dos seus projetos de ensaio.

Uma sátira às medicinas alopática, homeopática e hidropática e uma lição a um pai-de-família que está morrendo porque, para casar-se com a mulher que amava, encomendou a morte do sogro a um matador. Este não se satisfez em receber metade da fortuna que Marcos, o velho pai, deveria pagar e continuou a extorquir mais dinheiro. A família, que de nada sabia, estava ameaçada a ficar na miséria. Prevendo não poder evitar tal situação, o velho prefere a morte.

Os Três médicos é quase uma comédia de humor negro. O velho pai chega a morrer e ressuscitar quando sabe que seu algoz morreu ou foi morto pelo homeopata. O casamento de sua filha deverá realizar-se com seu amigo de infância, Lino das Mercês. A história deste casamento acontece em meio a intensa discussão entre os doutores Cautério, alopata; Aquoso, hidropata; e Miléssimo, homeopata.

> MILÉSSIMO — Espera, isto ao depois! Quero primeiro que o senhor doutor Aquário diga-me por que se ri dos meus glóbulos!
>
> AQUOSO — (*rindo-se*) tratar um doente com glóbulos... ah, ah!
>
> [...]
>
> MILÉSSIMO — (*vendo os negros de barris, desata a rir*) Ah!, ah!. Aquilo é água fria?
>
> AQUOSO — É!
>
> MILÉSSIMO — Tratar um doente com água fria! Ah! Ah!
>
> [...]
>
> MILÉSSIMO — (*rindo-se*) Logo dois barris! O doente pegou fogo? Ah! ah! ah! (*os dois riem-se, dizendo um — Glóbulo! e outro — Água fria*!)
>
> [...]
>
> CAUTÉRIO — Deixá-los! Vou aplicar estas bichas.
>
> MILÉSSIMO — Bichas? (*voltando-se e vendo o Dr. Cautério*): Oh! por cá? O que é isto de bichas? Quem falou em bichas?
>
> CAUTÉRIO — Eu!
>
> MILÉSSIMO — Bichas?
>
> CAUTÉRIO — Tirar sangue.

O doente, que já havia morrido por sugestão de Lino, para assim acabar com a sanha do explorador, ressuscita. A causa da doença e conseqüente morte desaparecera com a morte do indivíduo que extorquia a fortuna. Mas morreu no momento em que era tratado pelo Dr. Miléssimo, o que leva ao comentário do Dr. Cautério:

> CAUTÉRIO — (*para Miléssimo*) Colega, de hoje em diante acreditarei no vosso sistema, porque já vi um homeopata ressuscitar a um morto fazendo uma morte... Ah! ah! ah!

Mas voltemos ao casamento, cuja narrativa ficou interrompida: o velho Lino pretende mesmo aceitar a mão da filha de seu amigo. O filho e a filha, entretanto, não aceitam o casamento. Combinam uma cena em que o verdadeiro amante de Rosinha, o Dr. Miléssimo, se apresente ajoelhado e lhe fazendo a corte e esta aceitando com a condição de ser condescendente com Lino porque este foi o marido que o pai lhe impôs. Lino assiste à cena acreditando-a verdadeira. Depois, a sós com Lino, ela mesma o informa do tipo de vida que os dois viverão: indo a teatros, a festas, sempre com o seu amigo, o Dr. Miléssimo ao lado, pois haverá necessidade, uma vez que Lino pode sofrer algum achaque de velhice. Com isto, o velho desiste e informa ao amigo de infância. Este, morto e ressuscitado, como vimos, entrega a mão da filha ao Dr. Miléssimo, não sem antes recomendar-lhe que não exerça a medicina em casa.

Em *O Namorador ou A Noite de São João*, a festa é o local onde os namoros vão acontecer. Há uma sátira especial ao jogo de poder. O velho Vicente não quer perdoar a dívida de Manuel, um ilhéu, seu feitor, porque indo este embora, decerto levará a ilhoa Maria, sua mulher, por quem o velho está interessado. O namorado é Luís, sobrinho da dona da festa. Outros personagens, como a filha Clementina e sua amiga Ritinha também estão na festa para namorar. O namoro, aliás, é instituição vigente. A ilhoa Maria também não faz por menos: namora Luís, o jovem e o velho patrão. O marido, enciumado, chega a ponto de dar-lhe algumas pauladas quando a flagra abraçada a Luís. O próprio Manuel veste-se de mulher para flagrar o velho patrão tentando namorar sua ilhoa.

O outro casamento é o que entra em cena com Ambrósio, a personagem principal de *O Noviço*, que é bígamo e pretende ficar rico roubando a herança dos filhos de sua mulher Florência. O caráter do tipo está narrado pelo próprio na sua fala da Cena I:

> AMBRÓSIO — (*só, de calça preta e chambre*) No mundo a fortuna é para quem sabe adquiri-la. Pintam-na cega... Que simplicidade! Cego é aquele que não tem inteligência para vê-la e a alcançar. [...] Há oito anos era eu pobre e miserável, e hoje sou rico, e mais ainda serei. O como não importa; no bom resultado está o mérito... Mas um dia pode tudo mudar. Oh! que temo eu? Se em algum tempo tiver de responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. As leis criminais fizeram-se para os pobres...

A contradição entre esta fala e a trajetória da personagem revela uma atitude diferente na estruturação da peça. Aqui o vilão se apresenta solidamente construído e a sua máscara vai caindo até alcançar a nudez total, ao contrário do que contém o seu projeto de vida.

Construído em oposição a este, o projeto de Carlos necessita e vive do mais ardiloso e estável arcabouço das pretensões de Ambrósio. É neste sentido que ele lhe cava o precipício:

> CARLOS — (*só*) Hei-de descobrir algum meio... Oh, se hei-de! Hei-de ensinar a este patife, que casou-se com minha tia para comer não só a sua fortuna, como a de seus filhos. Que belo padrasto!... Mas por ora tratemos de mim; sem dúvida no convento anda tudo em polvorosa... Foi boa cabeçada! O D. Abade deu um salto de trampolim... ("batem à porta") Batem? Mau! Serão eles? (*batem*) Espreitemos pelo buraco da fechadura. (*vai espreitar*) É uma mulher... (*abre a porta*)

Aqui surge o primeiro elemento com que Carlos vai desestruturar o arcabouço do projeto de seu padrasto: a mulher com quem ele é casado. A partir deste único elemento, vai abaixo todo o castelo, ultrapassando as bases de suas conjeturas porque não se corrompe com o ouro de que ele pode fazer uso. O golpe é certeiro: desmorona-se o casamento da tia e constrói o seu. As apelações e os ardis interpostos por Ambrósio em sua defesa: permitir a saída de Carlos do convento e apoiar o seu casamento com a prima não chegam para a inteligência de Carlos. Este, a seu modo picaresco e aventureiro, empreende novas ações que sobrepujam as pretensões de Ambrósio, deixando-o soterrado sob suas ruínas. Por outro lado, aguçando as suas contradições no convento, liberta-se, provocando a ação das duas mulheres: fulmina, assim, o padrasto.

O Cigano aborda o namoro realizado em casa de um negociante desonesto que recebe furtos e contrabandos à meia-noite e repassa para um cigano. Este, por sua vez, quer casar uma das três filhas com o negociante. A peça realiza o seu elemento cômico especialmente nas cenas escuras, onde os namorados das filhas do cigano se confundem com outros personagens, pretos de ganho, negros fugidos que, sem meios de subsistência, entregam-se ao furto, com o próprio cigano e com Tomé, o negociante.

> TOMÉ — Também tens razão. Vamos ao que serve. Aqui está esta caixa; hoje é a terceira que te trago. Véspera de festa é dia de colheita...
>
> CIGANO — Que contém?
>
> TOMÉ — Roupa de uso. (*abrindo a caixa e mostrando*): Casaca, calças, colete etc. O dono disto ia passar a festa na Ilha do Governador; chamou um negro de ganho para conduzir a sua carga. Este furtou-lhe ao voltar [uma esquina] e trouxe-me tudo à venda. Dei-lhe um copo de cachaça.

Mas um dos namorados, Anselmo, denuncia-os à polícia e todos são encaminhados à delegacia com as agressivas lamentações do Cigano às filhas e aos namoradores:

> CIGANO — (*com dignidade*) Nada de lamentação ou resistência. Tudo é inútil. Sigamos ao senhor Subdelegado, que a inocência triunfará. (*para Anselmo, José, Aniceto*; *com raiva*): Algum dia tereis a paga; eu o prometo. (*para as filhas*): E vós que tão indignamente atraiçoastes-me, livres vos deixo — nada quero ouvir. Serei preso e sofrerei; a vós o devo. Aqui estão vossos amantes; com eles vos deixo. Receberei seu carinho e amor que de mim só tereis a maldição.

Seguem o Cigano, Tomé e Gregório com uma crítica às mulheres, comparando-as às Fúrias e a Eva.

O casamento que se segue inclui problemas de costumes e política: é o de *O Caixeiro na taverna*. A proprietária Angélica quer casar-se com o seu primeiro caixeiro. Este tem interesse no negócio, mas já se encontra casado com Deolinda, uma costureira.

> FRANCISCO — É um engano, é uma mania, e todos vão com ela: é obra estrangeira e basta! Não se vê por esta cidade senão alfaiates franceses, dentistas americanos, maquinistas ingleses, médicos alemães, relojoeiros suíços, cabeleireiros franceses estrangeiros de todas as seis partes do mundo. E resistam os artistas do país, se são capazes, a essa torrente! Porém meu pai é que é o culpado de estar eu hoje como estou.

O caixeiro, além de ser um bom candidato às funções matrimoniais, representa uma garantia de futuro para o negócio, pois ninguém, melhor do que ele, sabe temperar um vinho ou aguardente:

> MANUEL — (*a Antônio, que entra do mesmo modo que José*) Chegou a pipa de aguardente que se foi buscar ao Trapiche da Ordem?
>
> ANTÔNIO — Já, sim senhor.
>
> MANUEL — Pois recolha-a, e logo à noute tempere-a com quatro barris de água.
>
> ANTÔNIO — Sim, senhor.

Manuel é casado com a irmã de um sargento de fuzileiros, como ele diz, às escondidas. O sargento quer saber quem é o cunhado, pois está decidido a casar a irmã com o alferes da sua Companhia.

O problema de Manuel, segundo ele mesmo explica ao seu amigo Francisco, é que tem uma grande ambição e espera por tudo não morrer sem cumpri-la: ser sócio da viúva. Por isso é que esconde o seu casamento, apesar disso ser um grande martírio para ele. Às vezes, a viúva, com interesse de casar-se com ele, vai até a escrivaninha apanhar o papel que lhe dará a sociedade e volta sem nada. Enquanto isto, a ameaça de tornar o seu casamento público é cada vez maior.

Sucedem-se, umas atrás das outras, cenas em que Manuel beira o perigo de ser desmascarado pela viúva, em um jogo de astúcia entre Manuel, a viúva e Francisco. Quando tudo é descoberto, Francisco casa-se com a viúva e convida Manuel para seu sócio. Manuel, já a ponto de morrer, recupera-se.

O texto de *As Casadas solteiras* continua as sátiras contra os estrangeiros, sobretudo os ingleses. Bolingbrok faz dois anos que chegou da Inglaterra e se estabeleceu na Bahia em sociedade com John, filho de ingleses, mas nascido no Brasil. Estão a caminho de Paquetá, onde têm namoradas. Encontram um amigo:

> JEREMIAS — [...] Os senhores, pelo que vejo, são ingleses.
>
> BOLINGBROK — *Yes*. (*Continua a passear*)
>
> JEREMIAS — Eu os conheci logo por causa do *yes*; e o senhor... Mas que vejo? John? Não me engano...
>
> JOHN — (*reparando nele*) Jeremias!

> JEREMIAS — Tu, no Rio de Janeiro, e em Paquetá, John? Quando chegaste?

A história é toda antecipada pelos próprios personagens, que a narram como se eles mesmos não a soubessem, dizendo um para o outro aquilo que, na verdade, estão informando ao espectador:

> JOHN — Há dois anos que chegaste de Inglaterra e estabeleceste, na Bahia, uma casa de consignação, de sociedade comigo. Temos sido felizes.
>
> BOLINGBROK — *Yes*!
>
> JOHN — Negócios de nossa casa obrigaram-nos a fazer uma viagem ao Rio de Janeiro. Há quinze dias chegamos...
>
> BOLINGBROK — *Yes*!
>
> JOHN — E há oito que nossos negócios estão concluídos e estaríamos já de volta, se não fosse o amor que nos prende.
>
> BOLINGBROK — Oh! *my* Clarisse, *my* Clarisse!

O fato é que eles ali estão para raptar as irmãs, que namoram às escondidas do pai. Por outro lado, Jeremias anda também fugido da mulher e aproveita a chance. Os três fazem uma teia de burlas entre Bahia e Paquetá. Lá e cá os fatos se desencaminham e voltam ao sério num vai-e-vem de graças ou gracinhas.

Os Meirinhos. Aqui o problema é que Fróis, malandro e estelionatário, denunciado e perdoado por seu patrão, quer tirar-lhe a filha por justiça.

> FRÓIS — Manuel Piaba?
>
> MANUEL — Que é lá? Ah! Fróis! (*Manuel fala com a dificuldade das pessoas que principiam a ficar com as idéias perturbadas pelo vinho*)
>
> FRÓIS — Preciso muito de ti. (*Manuel levanta-se e vai com Fróis para o lado esquerdo do teatro. José e João ficam à mesa, jogando*)
>
> MANUEL — Para quê?
>
> FRÓIS — Vou hoje tirar uma moça por justiça.

Esta última frase significa casar-se com ela contra a vontade do pai.

Fróis sequer tem onde deixar a moça e solicita um pequeno quarto na casa do Chem-Chem, o dono do botequim. Mas, assim que sai o malandro com Piaba, chega Florêncio, o pai da noiva, com um mandado de prisão contra Fróis como falsificador de firmas. O meirinho João vai em busca de Fróis e chega Manuel Piaba com a moça. Continua um sai-um-e-entra-o-outro, numa seqüência chapliniana, até que Fróis acaba preso e Júlia casa-se mesmo com Augusto, ficando certa de que em tais casos não se deve contrariar a vontade dos pais. Mas a ironia continua:

> JOSÉ — Regra geral: toda vez que uma maroteira render mais do que o cumprimento do dever, haverá no mundo maior número de velhacos do que de homens de bem.
>
> MANUEL — É verdade; tu ganhaste cinqüenta mil-réis por uma maroteira, e eu, uma sova de pau por cumprir ontem meu dever.

Gil Vicente, baseado no provérbio "Mais vale asno que me leve que cavalo que me derrube", escreveu a comédia *Inês Pereira*. Martins Pena, baseado no provérbio *Quem casa quer casa*, critica os casais que vão morar na casa da sogra. Fabiana é mãe de Olaia e Sabino. Olaia casa-se com Eduardo, que é rabequeiro e irrita a sogra com muitas horas de estudo de rabeca. Por sua vez, Paulina, a mulher de Sabino, quer mandar na casa de sua sogra. No meio de tudo isto, sobram os maridos: Nicolau que, ao ser procurado por Fabiana para que tentasse resolver o problema arranjando casas para os dois casais, argumenta:

> NICOLAU — Pois eu tenho lá tempo de procurar casa?
>
> FABIANA — Oh, também o senhor não tem tempo para cousa alguma... Todos os seus negócios vão por água abaixo. Há quinze dias perdemos uma demanda por seu desleixo; sua casa é uma casa de Orates, filhos para uma banda, mulher para outra, tudo a brigar, tudo em confusão... e tudo em um inferno! E o que faz o senhor no meio de toda essa desordem? Só cuida na carolice...
>
> NICOLAU — Faço muito bem, porque sirvo a Deus.

Assim, Fabiana reclama da carolice do marido e da hipocrisia de falsos religiosos. Quanto ao outro pai, Anselmo, entra em cena somente no final da peça para resolver a questão.

Muito bem estruturado é o texto *de Os Ciúmes de um pedestre ou O Terrível capitão do Mato*. A sátira é dirigida aos ciumentos e aos que se mostram autoritários contra o amor: o Capitão está à procura de escravos e prende um amante de sua filha que, vestido de escravo, quer mesmo ser conduzido para a casa de sua namorada. Lá está a mulher do Capitão, cujo amante entrou pelo telhado e, no quarto, tenta acalmar a sua e a namorada do que vai chegar vestido de escravo:

> ANACLETA — Ai, ai ladrões! (*sai do buraco e continua a gritar dentro*)
>
> PAULINO — (*assustado, batendo na porta*) Fi-la bonita! Espantei-a! Sou eu, sou eu! É o vizinho... Não sou ladrão, não grite... Olhe que sou eu... (*Anacleta continua a gritar dentro*) Peior! Isto não vai bem... (*batendo na porta*): Sou eu, sou o vizinho amado... Tome esta cartinha... por baixo da porta... (*assim dizendo, mete uma carta por debaixo da porta. Balbina aparece no buraco da porta à direita*).

Mas quando o vizinho Paulino descobre que se calaram, surge outro barulho: é o pedestre chegando com Alexandre disfarçado de escravo para ver Balbina. Paulino descobre o armário e Alexandre se apresenta:

> ALEXANDRE — (*com o seu falar natural*) Estou só... Tomei este disfarce, o único de que me podia servir para introduzir-me nesta casa, a fim de falar à minha querida Balbina... Com que vigilância a guarda o pai! Quem sabe como me sairei desta empresa... Quem sabe... Talvez muito mal; o pedestre é endiabrado... Coragem, agora nada de fraqueza...

Agora vai-se criar uma confusão com um jogo de cartas: Alexandre vai passar uma carta a Balbina, o pedestre descobre na hora e tira-a do falso escravo. Tenta lê-la, mas está sem assinatura. Como ainda não sabe quem é o escravo, procura a palmatória para bater em Balbina. Ele pretende saber primeiro quem é o namorado e, interrogando a esposa, descobre no seio dela a ponta da carta que o vizinho lhe entregou. Depois puxa a espada para matá-la. Acredita tê-la matado e ao namorado. Mas agora surge o problema para o pedestre: o que fazer com os dois corpos ou como fugir à forca? Resolve: manda o negro ensacar Paulino e jogar o corpo no mar. Prepara o saco e vai ver se não há guarda. Neste momento, Alexandre, de acordo com Paulino, coloca Balbina no saco e combinam a volta. O pedestre tranca a porta e deixa Paulino lá. Por outro lado, Anacleta se recupera de uma queda e vem andando; os dois falsos defuntos estão no escuro, mas acabam por se reconhecer.[42] O pedestre retorna disposto a fugir porque viu que a patrulha perseguia o "negro" e que este, sendo preso, certamente o denunciará. Em casa, chega, por acaso, Roberto, que é o sogro rico e desconhecido do pedestre, dono de três navios: ele busca a filha Anacleta para fazê-la feliz e ao seu marido. Começam a chegar os outros "mortos" e se reúnem na mesma casa do pedestre. É uma comédia de suspense e terror muito bem movimentada, com todos os seus "mortos" acabando por "ressuscitar". *Ciúmes de um pedestre* chama atenção por não apresentar o tradicional final feliz. O pedestre, apavorado com os "defuntos" e com a polícia, abandona tudo, deixando livre a sua mulher para gozar os carinhos do vizinho.

Em *As Desgraças de uma criança*, repetem-se as cenas dos encontros e desencontros, mas o problema central é mesmo uma ciranda de namoros realizada no escuro e uma criança que parece viajar num carrossel humano.

Encontram-se na casa de Abel, pai de Rita: Manuel, um pai apaixonado pela empregada; o namorado da empregada Madalena, Pacífico; o namorado de Rita, Manuel Igreja. À missa do galo, vão: Rita, seu pai Abel e o namorado dela. A empregada Madalena fica em casa tomando conta da criança:

> MADALENA — E eu não tive [tempo] de entregar-lhe a carta! Vão se divertir... Ah que se eu também pudesse aqui não ficaria. E o velho a disfarçar com o pequeno! Pobres crianças! Também, ainda não vi inocentes que mais velhacadas encubram... Uma criança é a melhor capa de namorados que se conhece. Ao menos sirvam para alguma coisa! Que aborrecimento ficar só em casa, quando os mais se divertem... E o meu tratante que hoje todo o dia se não lembrou de mim?

> Ah, se ele aqui estivesse, deixava-o tomando conta desta lesmazinha e ia ver a missa. (*dentro assobiam*) Ai, que é ele! Que fortuna! Deus o traz! [...]

Vai Madalena para a festa e fica Pacífico tomando conta da criança. Para a criada, eles não vão chegar tão cedo. Mas foi o Manuel Igreja o primeiro a voltar para saber o resultado da carta. Lá se encontra no escuro com Pacífico e a partir daí vem o velho Abel, que acaba por beijar Pacífico em cena escura.

> PACÍFICO — O diabo do velho babou-me a testa!

Levantam-se e encontram-se também no escuro Rita, Abel e Manuel, que desenvolvem verdadeiro baile nas trevas. Nele, a criança passa de mão em mão e, às vezes, vai parar no chão. Chega Madalena, quando Pacífico já havia corrido em direção a outro quarto.

Abel desconfia de que sejam ladrões e quando vê que é a própria filha, vem com a criança pedir perdão junto à porta em que se encontra Pacífico. A filha, por detrás, reclama. O velho desconfia de que há em casa um ladrão vestido de mulher e sai em busca da polícia. As duas, reconciliadas, aproveitam a saída do velho para dar fuga aos amantes. Em casa, todos armam uma ridícula trincheira, esperando abrir a porta e de lá saem Rita e Madalena. O velho fica estático na posição em que está segurando a espingarda. Deixa-a cair e continua duro.

É uma obra publicada como *Comédia sem título* a última das peças completas (não analisamos os textos incompletos) de Martins Pena. Tem também sua ação desenvolvida no tema do casamento. No caso, com pequeno complemento moralizador aplicado a um grande malandro: o Carlos.

Sua mulher é uma espécie de santa a quem todos querem, inclusive o caixeiro Luís. Ana, a costureira, é apaixonada por Francisco, o tio que tem a mania de pombos e que quer recuperar Carlos. O interesse dessa comédia é, sobretudo, a estrutura da intriga em que Carlos se apresenta sem ser reconhecido pelos seus perseguidores, o que lhe confere um tom picaresco. A perseguição — tal como no futuro cinema mudo — é iniciada por Francisco, que conta com a ajuda do meirinho

Antônio Manuel. Mas Carlos chega ao cúmulo de apresentar-se como amigo de seu perseguidor — com o nome trocado — e traçar planos para perseguir e prender a ele próprio. Neste ponto, a comédia tem algo de inusitado em sua estrutura: a par com toda a esperteza de Carlos, os imprevistos são partes integrantes da burla, que torna-se depois a história verdadeira. Vejamos estes dois passos:

> ANA — Quero pedir-vos um obséquio.
>
> CARLOS — Faço dez, vinte, cem até.
>
> ANA — Então dizei ao Sr. Francisco que aceito.
>
> CARLOS — Que aceitas?
>
> ANA — Basta só que ele saiba.
>
> CARLOS — Ah, ladrão, já tudo adivinhei! Que me dareis de comissão?

A comissão que Carlos quer não é dinheiro, mas um abraço para participar também do amor da namorada de Francisco. Porém, quando está forçando abraçar Ana, chega Júlia, sua mulher. Carlos exige satisfações de Júlia em penhor de suas barbas honradas:

> JÚLIA — Qual barbas honradas! O que elas são sei eu; porém a decência proíbe-me que to diga. Faça-me o obséquio de pôr-se no andar da rua quanto antes. Estamos desquitados.

Sendo Júlia a única pessoa a quem ele não pode despistar, porque o conhece muito bem, ele desvia ou inverte o discurso: o que era uma agressão a Júlia, passa a ser agressão a ele, Carlos. No passo seguinte, a inversão do discurso chega ao máximo, onde ele se sente constrangido diante do tio de sua verdadeira mulher, a fazer-lhe um pedido de casamento. Isto é: pedir a mão da mulher que já é sua:

> CARLOS — Senhor, no século dezenove, ou século das luzes, a indústria vai se aperfeiçoando cada vez mais, é o que há pouco dizia à vossa filha.
>
> FRANCISCO — (*interrompendo*) Minha sobrinha, é só minha sobrinha.
>
> CARLOS — Então há pouco dizia à senhora vossa sobrinha, que realmente é encantadora...

> FRANCISCO — O melhor é ser franco, o senhor gosta da minha sobrinha?
>
> CARLOS — Ah! Arrancastes, como uma saca-rolha, uma declaração que muito me havia custar a fazer. Sim Senhor, peço-vos a mão de vossa sobrinha.

Fica "admirado" ao saber que a sua própria esposa é casada e sobrinha e não filha de Francisco. E ainda descreve o perfil do marido, que para ele é um patife que esbanjou o seu patrimônio. A burla, aqui, chega a tocar as portas do absurdo. Não soubesse o espectador/leitor ser Carlos o próprio marido, estaríamos diante de algo semelhante a *A Cantora careca*, de Ionesco, onde marido e mulher desenvolvem longo diálogo até que o excesso de coincidências estabelece a situação de casal. Quando Francisco convida Carlos para agarrá-lo e metê-lo na cadeia, pois ele já escapou duas vezes, responde:

> CARLOS — E há-de escapar. Sou capaz de apostar que ele já aqui veio, o que é muito capaz de o fazer.

O casamento e o namoro são os temas por excelência das comédias do romantismo. Podemos afirmar que todos os nossos dramaturgos do período — mesmo quando perseguiam outras críticas, faziam-no por intermédio do casamento.

Seja França Jr. com a política ou Alencar com a economia, ou o *nonsense* de Qorpo-Santo, apelaram sempre para o casamento como o projeto humano mais evidente em suas preocupações de época.

Enfocando o tema segundo os preceitos da moral burguesa vigente (Alencar e Macedo); satirizando aspectos dessa mesma moral, França Jr. jamais deixou de incluir esses temas em seus textos; Qorpo-Santo, neste caso, ultrapassa todos os limites da ironia e do grotesco.

Em França Jr., o casamento e o namoro têm a mesma participação cênica que a política e as eleições, chegando o autor a estabelecer tramas cruzadas de uns e outros temas.

Em Martins Pena, o casamento é sempre o tema básico, muito embora determinados textos, como na *Comédia sem título*, a trama do pícaro se imponha na concepção da obra. Do mesmo modo, o humor negro participa intensamente, chegando quase a equilibrar-se com os namoros de *Os Ciúmes de um pedestre*. De recursos cênicos como escurecer o palco em *O Cigano* e *As Desgraças de uma criança*, resultam acontecimentos que aumentam as expectativas e ampliam as implicações dos fatos ligados ao tema.

Continuando a linha de farsa da chamada baixa comédia, Martins Pena desenvolve, no romantismo brasileiro, o humor do teatro vicentino. Seguindo o mestre português, Pena está sempre pronto a desviar a cena da expectativa de quem a frui: adultérios apenas sugeridos, fingimentos de morte para burlar a boa-fé do espectador, exploração do limiar da pornografia sem dela usar de fato...

Macedo: os encantos da burguesia

As comédias de Macedo podem ser divididas em dois grupos distintos: a) comédias ditas realistas, isto é: as que seguem o modelo de Alexandre Dumas Filho ou Émile Augier. Neste grupo podemos incluir: *Luxo e vaidade*, *Romance de uma velha*, *Remissão de pecados*, *Cincinato Quebra-Louças*; b) comédias políticas e/ou sátiras de costumes nacionais, na linha burlesca de Martins Pena, onde incluímos *O Primo da Califórnia*, *A Torre em concurso*, *O Fantasma branco*, *O Novo Otelo*. É neste grupo que se apresentam tramas, tipos originais e críticas mais realizados do seu teatro.

De modo geral, consideramos a obra de Macedo integrando o grande esforço que se promoveu na busca de definir um teatro nacional. Vimos como tais fatos se desencadeiam a partir da presença da Corte no Rio de Janeiro, especialmente na aventura do estabelecimento da nacionalidade brasileira em oposição às diretrizes que a Metrópole impunha. Não podemos deixar de lado as exigências desta elite nacional na busca de uma ideologia contrária à monarquia vigente. Ideologia cujos princípios viriam a amadurecer com os movimentos políticos e artísticos pela República e pela Abolição da Escravatura.

Nossa campanha de reconstrução do teatro nacional foi balizada politicamente pela Monarquia, pois incluía de maneira contundente em seu bojo a República e a libertação dos escravos. Um dos mais bem-sucedidos estudos sobre o teatro de José de Alencar informa:

> A questão do teatro nacional, desta forma, terá como um de seus capítulos principais e mais problemáticos a formação de um repertório considerado nacional. E à tarefa de construir se dedicarão, com maior ou menor afinco, praticamente todos os escritores brasileiros. Dentre estes, raro é aquele que não tem, na sua bagagem, uma aventura teatral. Mas aqui o terreno era difícil — pois também são raros aqueles cuja passagem pelo teatro seja longa, ou marcante, para a posteridade.[43]

É certo que, tirando Martins Pena, França Jr., Qorpo-Santo e Artur Azevedo, como diz Flávio Aguiar, poucos autores brasileiros dedicaram-se com afinco ao teatro. Entretanto, justiça seja feita, estes autores o fizeram com o maior empenho. O que é preciso observar é o pouco interesse que a nossa crítica tem dedicado ao teatro nacional, escondendo o bom êxito do realizado. Não se atendeu nem mesmo à solicitação de José de Alencar:

> Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo.[44]

Esta atitude se contrapõe à atuação de historiadores que julgavam o teatro brasileiro por uma avaliação pouco eficiente. Segundo eles, não dispúnhamos de boa dramaturgia em conseqüência de ser a nossa uma sociedade "canhestra, de relações e interdependências rudimentares e limitadas".[45]

Evidentemente, esta ótica foi desmoralizada por Martins Pena e os dramaturgos acima citados, que trabalharam com esta mesma tradição e com ela realizaram obra perene.

Quando nos referimos ao primeiro grupo de peças de Macedo, dissemos que elas chegam às vezes ao limiar do drama romântico. Numa introdução à edição A. A. Coutinho, de 1870, de *Remissão de pecados*, reproduz-se uma crítica publicada no *Jornal do Commercio*:

> Anda atualmente em cena neste teatro [Teatro São Luís] uma comédia em cinco atos do Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo,

> *Remissão de pecados*. Apesar da designação de comédia, segundo a idéia que geralmente se liga à palavra, não é esta uma composição ligeira principalmente destinada a recrear e divertir, ocupando-se ao mesmo tempo mais ou menos com a reforma dos costumes. A ação é toda dramática, envolvendo paixões fortes e situações violentas.[46]

Nesta peça, Fábio tenta seduzir Helena e, para consegui-lo, encaminha o seu marido, Adriano, para o jogo. O dono da casa de tavolagem mantém várias prostitutas, uma das quais faz-se passar por sua sobrinha. Esta deve ser a sedutora de Adriano, de acordo com as tramas de Fábio e Braúlio, o dono da casa. Para Fábio, no momento em que Adriano raptar Dionísia, haverá um escândalo que lhe possibilitará seduzir Helena. Helena tem um tutor, Clarimundo, muito rico, mas que vai se passar por pobre.

Apesar do dramalhão que se promete, algumas cenas são interessantes do ponto de vista cênico, como as da casa de tavolagem, em que se misturam os diálogos dos personagens com as vozes dos jogadores dentro de outra sala:

> DEMÉTRIO — Não jogas hoje?
>
> CINCINATO — *Infandum, regina, jubes renovare dolores!...*
>
> DEMÉTRIO — Perdeste?
>
> UMA VOZ (*dentro*) Levante!
>
> CINCINATO — Aquele grito é de alguém caído.
>
> OUTRA VOZ (*dentro*) Eu sou a dama.
>
> FÁBIO — (*dentro*) Eu sou a dama.
>
> CINCINATO — Milagre do *lasquenet*: Fábio tornou-se dama.

Helena fica sabendo que sua fortuna está sendo perdida, mas diz que lamenta mais a perda do marido. Com a chegada do tutor, este procura Adriano para reconduzi-lo à sociedade. Adriano promete tudo, mostra-se desesperado:

> ADRIANO — Basta! Basta! (*correndo à porta e, observando, volta*) eu sinto que me castiga... não me defendo... sou infame

> algoz... e nos remorsos de uma paixão que me desonra não preciso de juiz que me condene, porque já tenho o meu patíbulo na consciência.

Apesar de risível, o arrependimento não seria suficiente e é aí que entra um tipo muito bem elaborado: o Cincinato Quebra-Louça. Após acertos com Clarimundo, Cincinato resolve intervir, desmoralizando a situação de Adriano no bordel, trabalho não muito difícil porque Adriano já estava sem dinheiro e praticamente para ser despedido de sua amante. Mas Cincinato apressa as coisas: quebra a louça.

Sabendo o dia em que Adriano ia "raptar" a Dionísia do "tio" (Bráulio, o dono do bordel), Cincinato oferece uma quantia maior que a oferecida por Adriano a Bráulio. Consegue que a velha Gertrudes interceda, mostrando as vantagens de o negócio ser feito com Cincinato, que, apesar de velho, tem dinheiro. E como as coisas já estavam certas para que Dionísia fugisse com Adriano, Cincinato propôs uma barganha: no carro em que ia entrar Adriano, entrasse ele encapuzado. Com isto, os donos da tavolagem receberiam mais dinheiro pelo rapto de Dionísia.

Cincinato, entretanto, trama outra situação: convida seu amigo Demétrio — cognominado Prodígio, também apaixonado por Dionísia, mas afastado do páreo por falta de dinheiro — e propõe em primeiro lugar a oportunidade de passar a noite com Dionísia no hotel com tudo pago e mais algum dinheiro para o jogo e outras despesas. É o cômico do drama.

Adriano perdeu o amor, Bráulio perdeu o dinheiro que Cincinato propusera, Cincinato também não ficou com Dionísia e Prodígio levou a melhor. Helena estava muito doente, fato criado para forçar a completa recuperação de Adriano, que, àquela altura, já se encontrava procurado pela polícia, em conseqüência dos negócios mal elaborados. É óbvio que Clarimundo, depois de muito lamentar, paga as dívidas de Adriano, mas no espaço em que este sai para resolver os pagamentos, surge um segundo drama, encaixado no principal, que estava atrás das cortinas. A irmã de Fábio, D. Úrsula, rica viúva que tinha levado Fábio a desencaminhar Adriano, o fez por motivos escusos, que somente Clarimundo sabia, mas a vingança ia cair sobre ela própria. E é Clarimundo quem vai esclarecer o fato:

> CLARIMUNDO — Não me importa isso! Mas V. Excia. viúva, bela e rica, apaixonou-se pelo mais nobre e distinto cavaleiro, por Maurício Araújo, que teria sido seu marido, se não fosse eu, que o arredei desse enlace, e o fiz desposar a linda, fiel e honestíssima Helena...
>
> ÚRSULA — Sr. Clarimundo!
>
> CLARIMUNDO — Daí dois ódios... a mim, ódio à rival preferida! V. Excia. não pode negar, perseguiu Helena com a intriga, com o aleive, procurou nodoá-la, atentou contra a mais pura amizade e chegou ao ponto de denunciar-me a Maurício como o amante de sua mulher...

Agora vejamos: esta Helena era mãe da atual Helena que Clarimundo criou. A tal D. Úrsula acabou tendo um caso com Clarimundo e não sabia que o filho ainda vivia e que era o próprio Adriano, marido da atual Helena. O mesmo Adriano, alvo das tramas de Úrsula com o irmão.

> ÚRSULA — Adriano! Meu filho!
>
> CLARIMUNDO — Castigo de Deus! É completa a ruína de nosso filho, e hoje, atraiçoado por Fábio, perseguido pelos credores, já suspeito de crime... a prisão... a desonra...

Vem aí uma série de lamentações de mãe e pai: a mãe propõe usar de toda a sua fortuna para salvar o filho, mas o pai a desilude:

> CLARIMUNDO — Deus negou-te essa consolação: sou mais rico do que tu, Adriano está salvo.

O cronista do *Jornal do Commercio* tinha lá suas razões. Mas parece que o autor ficou contente com o sucesso e repetiu a dose: seguiu os passos de seu contemporâneo José de Alencar, que, da comédia — também dramática — *As Asas de um anjo*, criou outra chamada *Expiação*. Macedo, de *Remissão de pecados*, construiu *Cincinato Quebra-Louça*, onde explora melhor a figura do quebra-louça e não apresenta bordel, nem prostitutas. Voltam vários personagens da *Remissão de pecados*, porém mais velhos...

Há, não podia deixar de ser, uma órfã, Laura, abandonada e roubada em sua herança por um casal; Fernando (velho comendador), marido de Carlota, com amante e filha e, ainda assim, querendo namorar a órfã e casar Cincinato com a sua filha. Aparecem ainda Clarimundo e D. Úrsula. Sabe-se que Clarimundo, ao morrer, deixou algumas apólices para Cincinato. Prodígio (ou Demétrio) volta como veículo das artimanhas de Cincinato, que, nestas alturas, é o grande partido de senhoras casadas e de jovens casadoiras, mas, sobretudo, é o defensor da honra das donzelas e da moralidade pública. Entram ainda em cena os tutores de Laura (D. Estela e Anacleto), a cunhada do Comendador Fernando (Ermelinda) e Letícia, filha bastarda do Comendador.

O Comendador, interessado na órfã, vem visitar Cincinato para daí tentar namorar Laura. Sua mulher, D. Carlota, fingindo entrar num fotógrafo vizinho de Cincinato, também faz uma visita para roubar uma carta que sua irmã Ermelinda enviara. Assim começam os caminhos trocados:

> CARLOTA (*com emoção e cólera*) — Sim... sou eu... não sabia que o Sr. morava aqui e um fatal engano de porta... eu vinha tirar o meu retrato... julguei entrar na oficina de *Monsieur*...
>
> CINCINATO (*perplexo*) — Lorien... o oriente fica ao lado esquerdo... mas pelo erro mais acertado... V. Excia. pode fazer de conta que esta casa é o norte... em conseqüência da bússola... perdão, minha senhora... eu não digo coisa com coisa... mas V. Excia. deve imaginar como estou deliciosamente atarantado...

É que D. Carlota estava saindo do quarto de Cincinato. Ela havia ido até lá para apanhar uma carta que sua irmã Ermelinda tinha escrito a Cincinato e, após retirar a carta, ouviu a voz do Comendador, seu marido, entrando. Ao sair, rasgou a renda do vestido que ficou agarrada num estereoscópio. Evidente que, do quarto, ouvira toda a conversa do Comendador com Cincinato, em que aquele dizia a este das intenções de Carlota em casar sua irmã com Cincinato. Ele, entretanto, preferia que Cincinato se casasse com sua filha bastarda, uma linda moça com vinte contos de dote e única herdeira da fortuna do Comendador. E marcam um encontro para o dia seguinte num jardim de uma praça. Carlota, que tudo ouvira, nada poderia falar diante de sua situação e nem Cincinato poderia dizer ao Comendador o que Carlota fazia em seu quarto: os caminhos se cruzam agora subliminarmente.

Aqui, Macedo lança recursos tipicamente cômicos, jogando com o inesperado, cruzando ações e prognosticando conclusões; mas as situações em si remetem a um conteúdo mais próprio do drama moralizador.

No encontro do outro dia, aparecem Carlota, o Comendador, Cincinato, Ermelinda e seu namorado Alberto. A cena parece ter um final confuso, mas Alberto previne a amante do Comendador e sua filha.

Paralelamente a esta cena, correm nos intervalos definições políticas de Cincinato: em relação ao seu escravo, à Abolição e à maneira de entender o comunismo.

Mas, se na política eram "despretensiosos", no amor a trama cria situações embaraçosas. Já vimos que a filha natural do Comendador era negociada com um dote de vinte contos. Entretanto, a órfã valia bem menos. Esta é a proposta do Comendador a seu tio.

As funções do quebra-louça são, novamente, a de protetor das donzelas ofendidas e a de impositor da moral burguesa. Isto, no entanto, é realizado debaixo de uma trama muito atrapalhada em que jogam uns contra os outros, contradições sobre contradições, até que as coisas se ajustem da maneira que o leitor ou espectador praticamente deseja. Os fatos são encaminhados de modo a tentar descobrir o final pelas contradições da trama.

A função do Comendador é a de um vilão que se propõe como protetor e sedutor contra os sedutores. Pretende que seu dinheiro compre o amor e a honra em troca de uma falsa proteção. Como bom burguês, defende falsamente a própria moral propugnada por sua classe.

A casa de Cincinato é de novo o centro onde a ação vai-se concluir. Iludindo-os ou emboscando-os, todos acabam presos nela e cada um ouve do seu esconderijo a sua lição de moral: o Comendador e Carlota, pela fortuna que roubaram de Laura, são obrigados a dotar a filha natural em vinte contos e casá-la com Demétrio. Ermelinda fica mesmo com seu Alberto e Cincinato com Laura.

E podemos concluir, de acordo com o jogo do contador de histórias: "entrou pelo pé do pato e saiu pelo pé do pinto; se o leitor gostou, que nos conte mais cinco".

Falávamos em duas linhas de comédias, às quais poderíamos chamar dramáticas e sóciopolíticas. Acabamos de estudar, na linha que chamamos dramática, dois tipos diferentes. Isto nos levaria a redividir o grupo "A" em dois. E o fizemos assim porque estas comédias são, embora com o mesmo tema, apresentadas sob óticas diferentes. Mudando-se o espaço cênico, que, na segunda, vê-se destituído do bordel, resta a lição de moral e de correção de costumes: o velho namorador, a esposa desonesta, o velho corruptor, o jogador recuperado e a ação do quebra-louça, na primeira.

O jornalista Macedo faz no teatro o seu folhetim e filia-se à estética do melodrama sem esquecer nenhum de seus ingredientes: tramas, como vimos, rocambolescas, peças em série; risos, lágrimas, final feliz e moralizador. É a receita da entre nós nascente indústria cultural.

Em *Luxo e vaidade*, ao lado do drama de uma família em que a mãe impõe ao pai, funcionário público, gastos demasiados a fim de manter aparências de nobreza e padrão de alta sociedade, o autor introduz na cena a atuação de dois graciosos:

> FANNY — De mèsme sorte mim non poder ficar separade de monsieur Petit.
>
> PETIT — Oh! este confissão me torne verdadeiramente um grande Petit! miss Fanny, vamos deixar esta casa, vem dar corôa de felicidade ao meu amor.

Os graciosos pretendem fazer graça através de uma linguagem supostamente pidginizada. Graça podem fazer, mas, do ponto de vista lingüístico, não vão além de um português mal pronunciado. Quanto aos outros personagens, parecem encontrar-se num duelo entre a burguesia honrada e a falsa nobreza ou nobreza decadente. A burguesia honrada é defendida pelos irmãos Anastácio (rico fazendeiro) e Felisberto (operário, mestre carpinteiro); os fidalgos, falsos ou não, são a mãe (Hortência), o pai (Maurício), o coronel (Reinaldo), o Comendador Pereira, Frederico, Fabiana e sua filha Felipa. A disputa amorosa fica por conta dos primos Leonina e Henrique.

As festas na casa de Hortência e Maurício têm o objetivo de casar a filha Leonina com um rico e nobre e desta forma salvar o casal da falência em que se encontra. Não é assim: aparece o mano Anastácio, já ciente da situação do casal e defensor do sobrinho, que foi preterido por Leonina em virtude de ser ele estudante de belas artes e filho de um carpinteiro. Motivos que o afastam da família.

A parte dramática fica por conta do envilecimento do casal, chegando a ponto de oferecer sua filha ao Comendador, que, sabendo da situação, empresta o dinheiro para doá-lo à Leonina no dia de seu aniversário. E Leonina vê-se impedida de rejeitar presente e presenteador, diante das argumentações da mãe.

Anastácio é o próprio burguês moralista. E prega essa moral com incisivos discursos onde, através de qualquer figura de retórica, impõe correção aos manos:

> ANASTÁCIO — Infelizes, não; infeliz é o lavrador que trabalha meses inteiros e vê num dia o vento impetuoso ou a enchente assoladora destruir-lhe as plantações; infeliz é o negociante a quem a tempestade roubou a riqueza fazendo soçobrar seus navios; infeliz é o proprietário a quem o incêndio devorou as casas e a fortuna; mas o perdulário e o dissipador, vítima somente do luxo e da vaidade, não tem direito à compaixão dos homens; são entes imorais que pervertem a sociedade com seu mau exemplo, e que merecem o castigo da desgraça.

O discurso de Anastácio em defesa da moralidade burguesa é quase o de um neurótico; e os indivíduos que compõem o grupo a quem ele ataca o detestam, mas ele não se satisfaz enquanto não aguça a ferida de todos. Entretanto, foi ele o benemérito que custeou os estudos de pintura do sobrinho (filho do carpinteiro) Henrique na Europa.

Vejamos, entretanto, o discurso superposto de Macedo, que quer pôr na boca do matuto rico ideais de cultura e nobreza. Anastácio foge aos padrões de matuto que, costumeiramente, aparece nas comédias do século XIX: ele é instruído, rico e não rústico. Provavelmente, o intelectual Macedo, de formação influenciada pela Missão Artística Francesa, deseja incutir, através do personagem Anastácio, a imagem do artista socialmente digno que ele, Macedo, cultiva. Como um Mecenas, o fazendeiro tem o artista em alta estima:

> ANASTÁCIO — Segue daí que te mandei fazer pintor, e que tu não me borraste a pintura; sê portanto orgulhoso com esses que em sua soberba desprezam o artista que vale mil vezes mais do que eles; quando porém se tratar de tua prima, perdoa-lhe as fraquezas, e humaniza-te com ela, mesmo porque a rapariga é bela como as virgens do teu Perugino.

Mas estão todos os outros — inclusive os pais — querendo que Leonina se case com um rico Comendador. E há uma trama entre os outros membros da comunidade para impedir que o casamento se realize: pretendem raptá-la para entregá-la a Frederico, um seu apaixonado. Quem organizou o roubo foi Fabiana, uma falsa amiga da mãe de Leonina. Mas Henrique ouve o acordo e liga-se ao grupo como um dos que pretendem a vingança por já ter sido preterido pela prima. Sem que Frederico saiba, ele o substitui na hora aprazada. É que a sua "amiga" Felipa, além de desejar o Comendador, não quer que Leonina se case com um jovem como Frederico, que, apesar de pobre, é belo. O tiro sai pela culatra no baile de máscaras. Enquanto os pais de Leonina estão em alto desespero, chegam o velho irmão e o sobrinho, que dão a marca de final feliz: Henrique se antecipa a Frederico e apresenta-se como raptor de Leonina; pede-a então em casamento. Este alcança duas vitórias: o casamento dos sobrinhos e, como já era de esperar, salva, com o seu dinheiro, o irmão das garras da polícia. Mas o Comendador, cuja ação era comprar a honra da família e da menina, suporta a ironia do velho fazendeiro, que trama uma das suas para ridicularizar Pereira. Assim, a felicidade volta a reinar no saneado e doce lar de Maurício e Hortência.

Macedo é o autor das vinganças dramáticas em comédias; aqui, a causa da maldade que fizeram ao casal foi um antigo ciúme que Fabiana tinha de Hortência e o consegue encaminhando-a para fazer com que o marido gaste mais do que possui. A sua filha também quer vingar-se da filha de Hortência e troca os raptores. Vimos que em

Remissão de pecados há também uma vingança cujo feitiço cai sobre o feiticeiro.

O *Romance de uma velha* pertence ao conjunto de textos de temas sociopolíticos com finalidade de divertir. Uma velha que se enriquece aos sessenta e dois anos:

> VIOLANTE — ... Aos sessenta e dois anos chegaram-me as nozes quando já não tenho dentes: a minha riqueza é apenas um depósito, pertencerá a vocês mais tarde.

A velha (Violante) tem consciência das mudanças sociais e quer participar delas como se fosse jovem. Por outro lado, Macedo traça uma caricatura ridícula na figura da velha, que se apresenta de touca e óculos fixos. Outro caricaturado é o irmão de Violante, que, sendo velho, tenta namorar uma garota:

> VIOLANTE — Se namoras por vaidade, cais em cheio no grotesco: um velho namorando uma menina, o inverno rendendo finezas à primavera, é como...
>
> BRAZ — É como um general brincando com bonecas, e um frade dançando a polca... entretenimentos inocentes...

Há uma grande discussão sobre as coisas do passado (do tempo da tia de Clemência ou da madrinha de Braz). E Braz está sempre a mostrar que a beleza e todo o luxo moderno são inferiores ao dinheiro, isto é: que com dinheiro, velha ou feia se casa, enquanto as bonitas e jovens ficam solteiras sem ele. É nesta discussão que surge a disputa da jovem pobre, de vinte anos, Clemência, com a velha de sessenta e dois (rica). Clemência e Violante apostam o recolhimento no convento da Ajuda por dois anos para quem perder.

Se o primeiro tema é o do velho ridículo, o segundo, o da velha, vem acompanhado de uma brincadeira: a aposta e a ganância pelo dinheiro. Macedo joga o impacto e depois vem a solução que já era esperada. Evidentemente, a menina perde a aposta com três apaixonados. Mas o verdadeiro amor não entrou na lista e com ele a velha não conseguiu nada. A saída: a velha já estava com a aposta ganha porque havia atraído para si os três pretendentes de Clemência, cada um com uma justificativa diferente para encobrir o principal móvel da escolha. Como quem abre uma concorrência pública, após receber os três pedidos de casamento, a velha marcou a resposta para as duas horas da madrugada. Clemência já tinha reconhecido a vitória da velha e aguardava a afirmação de que se casaria mesmo. Surge inesperadamente a proposta de Violante para anular a aposta. A jovem então propôs que as respostas aos pretendentes fossem adiadas por oito dias, mas

> VIOLANTE — Oito dias é impossível, morro por casar-me; tu não me concederias oito horas, eu cedo três dias à tua louca vaidade.

A aposta se desenvolve por toda a peça, recortada por outros problemas da família: pai e filho apaixonados pela mesma moça.

O filho resolve vender o seu cavalo, o Hipogrifo, e tornar-se uma pessoa útil.

Mas todos esses fatos acontecem até cumprir-se o espaço concedido pela velha tia à sobrinha a fim de escolher o noivo. Antes disso, porém, a ação sofre uma guinada, através de um recurso que se repete sempre em Macedo: a presença da *Gazeta*. E Clemência foi à *Gazeta* e publicou uma nota anunciando a volta do Capitão Jorge, o famoso primo de quem Violante herdara a fortuna, sem que a velha soubesse. Porfírio, ao ler a nota, observa:

> PORFÍRIO — Aqui está! Diz, que conforme condição expressa do testamento de seu tio e padrinho, a senhora, sua única herdeira, estava obrigada a entregar toda a herança ao filho, o capitão Jorge de Sousa, se em qualquer tempo ele aparecesse vivo...

A intriga vai chegando ao fim que todos esperam: com a notícia, um por um, os pretendentes de Violante, ao contrário de aparecerem, mandaram cartas desfazendo o casamento. Comprovado que os "apaixonados" da velha eram pretendentes à sua fortuna, a sobrinha se desculpa por ter publicado a falsa notícia da chegada do Capitão:

> CLEMÊNCIA — (*abaixando os olhos*) — A titia perdoe... se a gazetilha não está bem redigida... para outra vez escreverei melhor.

Os velhos perdem as apostas e os jovens se casam. Pela atitude conciliadora de Braz, o ridículo torna-se apenas um divertimento e o consenso autor/espectador ocupa a cena. Braz explica o final feliz:

> BRAZ — D. Clemência, a madrinha nunca pensou em casar-se, quer viver, e viver para seus parentes, e ontem ordenou-me que tivesse pronto para cada um de seus dois sobrinhos um dote de cinqüenta contos de réis.

O Primo da Califórnia e *A Torre em concurso* são verdadeiramente duas obras-primas. Na primeira, uma sátira de costumes, o crédito, que entre os autores contemporâneos (v. Alencar) é motivo de séria discussão, aparece como um sutil elemento que, provocado ao acaso e sem nenhuma base, produz o bem-estar de um pobre músico. Aliás, Macedo, na peça anterior, *Romance de uma velha*, já diz, através da fala de Braz, que "para ser banqueiro basta o dinheiro dos outros".

Adriano Genipapo, professor e músico, mora no terceiro andar da velha casa de um comerciante desonesto, Pantaleão, pai de sua aluna. Namora Celestina e deve meses de salário a uma velha e rabugenta empregada. Aliás, pagar, para ele, é, mais que sacrifício, uma impossibilidade. Entretanto, o músico mantém relações com rapazes ricos.

Adriano possui interessante meio de desvencilhar-se de seus credores, confundindo-os com uma retórica e um cinismo capazes de fazer o cobrador pagar-lhe a dívida e ainda pedir-lhe desculpas:

> ADRIANO — Oh! incomparável alfaiate! vem seguramente ver se tenho necessidade de alguma roupa; chega bem a propósito... a minha roupa mais nova mostra já os cordões diabolicamente, e exige a todo transe uma reforma.
>
> FELISBERTO — E o senhor pensa...
>
> ADRIANO — Em lhe encomendar roupa nova... pois que dúvida?... tenho inteira confiança na sua tesoura magistral; o senhor é o alfaiate da minha confiança; não lhe posso retirar o meu voto.

As lutas com os credores se sucedem: com a empregada, com Pantaleão... Às vezes a namorada diminui a aflição dos cobradores, especialmente os mais pobres, como a velha Beatriz e outros. Ela consegue tirar do "prego" o relógio empenhado por Adriano para realizar a festa que servirá de base à trama da comédia.

Pantaleão é uma caricatura da própria desonestidade: briga com a empregada, por sinal a mesma Beatriz, porque acha que há hóspedes fugindo de sua casa sem pagar. No entanto, ele mesmo se revela:

> PANTALEÃO — [...] quando eu tinha minhas duas vendas era de madrugada que eu fazia os melhores negócios com os pretinhos: aquilo, sim! Hoje era um cordão de ouro por meia pataca, amanhã um anel de brilhantes por um martelinho de infusão de gengibre, que eu chamava aguardente... oh! tudo isto sem bulha, sem matinada e muito honradamente!...

Se o problema de Pantaleão era roubar honradamente, o de Adriano era conseguir pagar:

> ADRIANO — (*só*) — Preciso é pagar... boa dúvida! que é preciso pagar, sei eu; mas como é que um homem sem dinheiro pode pagar suas dívidas? é o segredo que eles me deviam ensinar. Dinheiro... dinheiro... os diabos me levem se eu não o desejo mais do que eles: ora é boa! Tenho eu culpa de não ter nada de meu?... a fortuna é uma rapariga a quem tenho namorado toda minha vida, e a ingrata teimando sempre em dar-me de tábua; mas agora espero ficar às boas com ela. Corramos à casa do meu editor... fica perto... ali defronte; e o bolo inglês? ...ah! chamemos a impagável Beatriz... Ei-la que chega a propósito... Senhora Beatriz! Senhora Beatriz!...

É que Adriano pretende dar uma festa em homenagem aos seus amigos e isto tem que ser já, pois ele foi designado, em sua escala de miséria, para subir mais um andar: Pantaleão, considerando o não pagamento, resolveu mandá-lo morar no sótão.

A festa se realiza em meio a grande bebedeira regada a champanha e bolo inglês, que os participantes propõem nacionalizar. Já bastante bêbados, a conversa gira em torno das heranças e aí nosso músico sente-se inferiorizado:

> EDUARDO — Teu tio, onde existe?
>
> ADRIANO — Meu tio?... não precisamente um tio... é um primo... oh! um parente de desempenho! (*À parte*) Que mentira tão miserável!
>
> TODOS — Um primo!...
>
> ADRIANO — Sim... Um primo, que habita na Califórnia... Paulo... Cláudio Genipapo... Tal qual... e eu sou o seu único herdeiro. (*À parte*) Todos eles têm tios ou tias, não é muito que eu arranje um primo para mim. (*Bebe, e já muito tonto, aos outros*) Vocês bebem muito sofrivelmente!

Mais uma vez, Macedo apela para o recurso da gazeta. Um dos amigos, o Ernesto, resolve passar um trote pela imprensa e escreve a notícia: "Uma carta da Califórnia, datada de 22 do outubro próximo passado, anuncia com certeza a morte de um brasileiro".

> ERNESTO — "De nome Paulo Claudio Genipapo, estabelecido na Califórnia há quatro anos: morreu sem deixar filhos, ficando único herdeiro de sua fortuna, que sobe a cinco milhões, um primo — Adriano Genipapo — jovem músico estabelecido no Rio de Janeiro."

No dia seguinte, estando Adriano em plena ressaca, Dona Beatriz e Pantaleão lêem e espalham a notícia. Quando Adriano está apanhando seus trapos, já estranha a atitude de Beatriz, tratando-o sempre por Vossa Senhoria! Logo após, vem o alfaiate:

> FELISBERTO — Meu caro amigo, ontem eu fui por demais apressado... não estava em mim... um negócio importante me preocupava tanto, que o deixei de repente e sem lhe tomar a medida; ao acordar hoje, lembrei-me do meu bom amigo, como sempre me acontece, porque realmente lhe tributo verdadeira estima; lembrei-me, pois, e disse comigo mesmo: meu caro Adriano precisa da minha tesoura e... eis-me aqui... (*Desdobrando a medida*)

E o alfaiate, a se desculpar e até a negar o que fizera no dia anterior, oferece a Adriano tantos ternos quantos queira. Claro que Adriano os quer e compra-lhe tudo. Não demora muito e já vem Pantaleão a oferecer-lhe a compra da casa onde mora e a filha para casar. Além disso, trata-o também por Vossa Senhoria, até que Adriano pede esclarecimentos:

> PANTALEÃO — Para que dissimular por mais tempo?... Oh! Eu li, eu li o jornal!...
>
> ADRIANO — Que jornal, homem de todos os diabos?...
>
> PANTALEÃO (*tirando o jornal do bolso*) — Tenho-o ainda no meu bolso. Tome... tome... veja...
>
> ADRIANO (*lendo*) — Oh!... que é isto?... na Califórnia... um primo... Paulo Claudio Genipapo... cinco milhões... eu Adriano seu herdeiro... que... que... que que dizer isto? (*Interdito*)

Após meditar sobre o que significa tanto dinheiro, acaba acreditando mesmo na fortuna inexistente. Adriano compra a casa a Pantaleão, sem a filha. Aí começam os negócios. A casa, comprada a prazo, passa a ter pretendente à vista com lucro de quatro contos. Mas, se Adriano acerta a situação econômica, desacerta a amorosa: a sua Celestina não se conforma com a riqueza do noivo, mesmo porque este, a princípio, quis tratá-la como amante. Após alguns pedidos de desculpas e perdões, a situação amorosa volta a melhorar, mas então a comédia vira farsa. Passam a surgir convites de toda espécie: o do editor de suas músicas para publicá-las; proposta de contrato pela orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara; a empresa do Teatro Provisório pretende comprar a propriedade da sua ópera por dois contos de réis, obrigando-se a pô-la em cena dentro de dois anos. Mas aparecem também os amigos da farra e Eduardo e Ernesto fazem-no lembrar que o primo era apenas uma idéia. A pobreza volta e, com ela, as encrencas:

> ADRIANO — Pobre outra vez!... (*caindo numa caixa*) Eu morro agora por força!
>
> CELESTINA — Meu Deus! Adriano não está bom!
>
> BEATRIZ — E eu a gastar políticas com um musicozinho tão ordinário! com uma bisca, com uma farroupilha desta qualidade!... Vou já participar ao senhor Pantaleão. (*Vai-se*)

Mas agora era tarde! com a casa vendida, o Felisberto vem trazer-lhe o dinheiro em moeda corrente e o perdão das dívidas;

Pantaleão não pode mais desfazer o negócio e suas ameaças foram abafadas após a lembrança de que participara do monopólio do toucinho e os contratos, já assinados, não puderam ser desfeitos:

> ADRIANO — Mas graças a esta invenção, graças à só presunção, de que me achava rico, fui cercado de respeitos, de obséquios, e de amigos; ofereceram-me casa, mulher e dinheiro.

E o músico, em vez de suicídio, agradece aos amigos a brincadeira. A farsa de uma falsa herança gera o crédito e traz uma real situação de ascensão social.

A *Torre em concurso* tem também o mesmo tom farsesco, sendo, entretanto, uma sátira política e social. Critica-se a anglomania, a política da província, o namoro e os hábitos da época.

A população de uma cidade, o curato de Serra das Batatas, entendeu de fazer uma subscrição para construir a torre da igreja. Formou-se então uma junta encarregada da subscrição e da obra. Vejamos a proclamação do decreto:

> Art. 1º — Fica criada uma torre para a igreja deste curato porque é uma vergonha que o sino esteja metido numa gaiola de pau.
>
> Art. 2º — Abre-se um concurso, para o lugar de engenheiro da torre, debaixo das seguintes condições: Parágrafo 1º A obra começará antes do dia da cerração da velha e ficará pronta para a aleluia do ano que vem. Parágrafo 2º O engenheiro há de ser inglês de nação e ter vindo para o Brasil já barbado. Parágrafo 3º Não havendo no curato quem saiba a língua inglesa, exige-se que o engenheiro se faça entender ainda que seja em português estrangeirado. Parágrafo 4º Serão juízes do concurso o juiz de paz em exercício, o subdelegado, os inspetores de quarteirão e os membros da junta.
>
> Art. 3º — São revogadas as Leis em contrário.

O tema em si já é bastante original, mas a comédia se desenvolve em subtemas interessantes: primeiro é a explicação por que o engenheiro tem de ser inglês e não de outra nacionalidade; depois por que não um arquiteto ou engenheiro brasileiro; além disso, correm paralelas as sátiras política e de costumes: um duelo amoroso se desenrola entre uma velha tia e uma sobrinha que disputam o único engenheiro da cidade, preterido pela Junta. Mais uma vez, em Macedo, o problema da velha namoradeira em disputa com e por jovens.

A velha faz uma das belas caricaturas de Macedo. Insiste em desafiar a sobrinha (ou melhor, as sobrinhas, porque são duas irmãs) e não consegue. Tenta impedir o namoro ou casamento de uma delas, sugerindo a seu irmão que oferecer a mão da filha ao engenheiro vencedor do concurso: um dos "ingleses". A velha, além de ridícula em sua insistência de namorada, tem a mania de repetir constantemente: "Ai! ai! Quem ama não tem sossego!" Assim são os maníacos de Macedo: Cincinato Quebra-Louça dizia: "Cincinato Quebra-Louça assinado por cima de estampilhas"; Mendes e Pires de *Antonica da Silva*: "dá-me o tabaco" e o Calisto de *O Novo Otelo*: "não me esfrie a cena".

O namoro funciona a par com o desenvolvimento da eleição do engenheiro da torre. Dois aproveitadores resolveram que, como ninguém ali sabia inglês, eles poderiam ser candidatos. Primeiro vem um ator, Crespim, que, tendo sido despedido do papel de D. Pedro e saído ainda com as vestes da peça, diz, como "um palhaço de cavalhada", ao ler o decreto:

> CRESPIM — [...] Ah! Ah! Ah! a gente desta terra é ainda mais tola do que eu! Mas oh! que idéia! se não há aqui quem entenda inglês, por que não me farei de engenheiro da Grã-Bretanha? Já tendo sido rei, bispo, ministro, lacaio e até urso, por que não serei *godemi*, quando me acho *in extremis*?

Por outro lado, Pascoal, que também diz "entrei no mundo pela porta do teatro", abandonou-o para ser capanga de um potentado e como capanga deve morrer:

> PASCOAL — [...] Há três dias houve uma eleição na freguesia: meu amo estava na oposição, e a coisa ia perder-se, porque em cada porta da igreja havia dois soldados de baioneta calada, já se sabe, para garantir a liberdade do voto, e não queriam deixar um magote de votantes de meu amo: mas eu levo os votantes comigo, chego a uma porta, atiro-me de

> improviso aos soldados, e tapa em um, pontapé em outro, dou com os votantes dentro; acode, porém, o alferes Faria, por alcunha o fura-tripas, e não se ouve mais que — mata o Pascoal! e foge, Pascoal! — obedeci a este último grito, furtei o cavalo de um votante; mas o sendeiro rebentou no caminho, e fez-me viajar a pé dois dias, e eis-me aqui com uma fome de timbaleiro e no estado mais poético do mundo, isto é, sem vintém. [...]

O certo é que Pascoal fugiu e também se achou diante do decreto, mas como se encontrava vestido de uma niza (no texto está *nízia*) amarela, resolveu dizer que é não somente engenheiro, mas, também, filósofo inglês. As cores das vestimentas determinaram os partidos.

Ficamos com um *godemi* da camisa vermelha e outro da niza amarela. E se dividiram as opiniões, de acordo com os dois partidos. Henrique, o único engenheiro de fato e nascido na cidade, foi preterido por ser brasileiro e por não ter eleitor influente, tendo sido todos os seus protestos vaiados pelas duas facções.

> DINIZ (*Na frente dos seus*) — Viva o godemi da casaca vermelha!
>
> MANUEL GONÇALVES (*E os seus*) — Viva! Viva!...
>
> BATISTA (*Na frente dos seus*) — Viva o godemi da niza amarela!...
>
> ANASTÁSIO (*E os seus*) — Viva! Viva!...

Henrique é também o namorado da filha de João Fernandes. Este tem uma irmã velha e riquíssima a quem cede tudo com medo de que ela lhe retire a herança da fortuna. A trama se exerce pelos dois lados; uma caricatura das eleições e a farsa de costumes, que, já se sabe, está construída para que a jovem filha de João Fernandes (Faustina) vença a velha, conforme o instituído pela moral macediana. E a velha irmã Ana é caricaturada como ridícula, tanto do ponto de vista do namoro quanto pelo aspecto de sua participação política.

A disputa atinge a luta corporal, da qual não só os membros dos partidos, como também os dois engenheiros, participam.

> FELÍCIA — Minha tia, o senhor Henrique esteve aqui ainda há pouco conversando com Faustina.

> FAUSTINA ("à Felícia") — Prima, você quer me deitar a perder?...
>
> ANA — Deveras?... então foi só com Faustina que ele conversou?...
>
> FELÍCIA — Ah! não: creio que foi comigo também.
>
> ANA — Seguramente o pobre moço veio ver se me encontrava: ai! ai! meninas! quem ama, não tem sossego: mas sobre que conversavam vocês?...

Henrique é o moderador na política e no amor, mas vai acabar por uma decisão firme, que lhe dará vitória em ambos os casos. Ana é apenas uma ridícula e vilã, como o Comendador de *Cincinato Quebra-Louça*, que é velho ridículo e vilão.

A eleição ocorre num tumulto e até a irmã de João Fernandes vota, vestida de homem. Não faltam os protestos à patifaria:

> HENRIQUE — Engana-se senhor Bonifácio, e engana-se muito inconvenientemente; porque confunde a verdade com a mentira, o direito com o abuso, e o fundamento essencial do melhor dos sistemas de governo com a ofensa e a postergação desse mesmo sistema.

Mas, embora defenda tão ardorosamente as eleições e o sistema, é o próprio Henrique quem, por se achar no direito de construir a torre, vai à Corte e traz uma portaria de nomeação para o cargo. Aconteceu simplesmente que a eleição, depois de todo o caos formado, não adiantou porque os candidatos estavam sendo procurados pela polícia.

O Fantasma branco é uma ópera em três atos. Discute-se o problema da educação dos filhos. Tramam-se duas histórias: numa, o amor entre primos cujos pais são inimigos; e noutra, também considerando o amor entre primos, mas sob a escolha dos pais. As duas histórias ocorrem na mesma família: são dois irmãos e uma irmã com filhos para casar. O mano Tibério é um velho militar que Macedo quer expor ao ridículo por ser covarde, montar mal, cair do cavalo, ter medo de fantasmas, embora negue tudo isto. Basílio é lavrador e pai de José, estudante de medicina; e Galatéia, irmã mais velha, inimiga de Basílio.

Tibério chega à casa de sua irmã com seus dois filhos para conseguir saber quem será o escolhido pela filha de Galatéia, Maria, que ama o primo José, filho de Basílio, inimigo de sua mãe. Maria também estudou na Corte. Não falta a crítica à vida do Rio de Janeiro em benefício do que se faz nas províncias. Aliás, no caso, trata-se mesmo da vida rural.

> MARIA — Como você se engana!... Dona Júlia, o que há na corte é um luxo imenso de lisonjas e de mentiras: você vai a um baile, vinte moços a convidam para dançar; cada um deles, quando está ao seu lado, diz que você é bela e que a há de adorar toda a vida...
>
> JÚLIA — Que belo! Como será engraçado!
>
> MARIA — E depois cada um deles, logo que acaba de lhe dizer isso, e mais ainda, vai dançar com outra, e diz a mesma coisa.
>
> JÚLIA — Que desaforo!...

O fantasma é o namorado José, que inventa uma série de disfarces para encontrar Maria, em virtude da inimizade dos pais. Após ter abandonado a casa de seu pai, José foi habitar o alto da montanha. E vem, ora como peregrino, ora como italiano vendedor de bugigangas, ora como homem do realejo.

O fato é que todos pretendem enfrentar o fantasma e nenhum o consegue, até que, estando os dois filhos de Tibério a caminho de se bater em duelo na disputa de quem deveria casar com a prima, marcaram o encontro no alto do morro, lá onde surgia sempre o fantasma. Ambos, um com medo do outro, resolveram esperar ao pé da subida do morro. Vêem o fantasma e não só descobrem seu namoro com Maria, como ouvem desta a informação de que no dia seguinte haverá encontro, pois a família irá pescar.

Os dois irmãos tramam com a tia um meio de prender o casal.

Entre a história de amor que se desenvolve em torno de Maria e José, uma trama intermediária faz-se em tentativas de apaziguamento de Galatéia e Basílio, sem que eles possam chegar a um acordo. Os elementos cômicos são a figura de Tibério e a briga dos irmãos.

Mas neste final de cena, vê-se como tudo acabou às mil maravilhas: José pede perdão ao pai, Maria pede perdão à mãe e os velhos inimigos acabam com toda a rixa, ou melhor, todas as rixas:

> BASÍLIO — Mana Galatéia?
>
> GALATÉIA — Que é, meu irmão Basílio?...
>
> BASÍLIO — Eu tenho um nó na garganta...
>
> GALATÉIA — Estou quase desatando a chorar... Eu sou tão terna!...
>
> BASÍLIO — Vamos fazer a felicidade destas duas crianças?...
>
> GALATÉIA — E já não posso suster!... (*chora*)

Desta forma os fantasmas se diluem no espaço.

Macedo explora também a seara da trama de equívocos, em que o cômico se constitui por fatos que se tomam por outros, até o desfazer-se dos enganos, em *O Novo Otelo*.

Antonica da Silva e *O Novo Otelo* são tramas em torno do tema casamento, tão caro a Martins Pena. *Antonica da Silva* é uma burleta em quatro atos.

Alencar: a honra não se remenda

Algumas comédias de Alencar são ainda mais dramáticas que as de Macedo. Nelas encontramos exponenciados, como bem compete a um romântico, mesmo definindo-se como seguidor do teatro realista francês, os dramas mais pungentes da sociedade carioca, na segunda metade do século XIX. Mas, por muito grande que seja o empenho de Alencar em nos descrever aspectos de sua comunidade, o que ele nos deixa passar é a sua visão moral dos perigos enfrentados por esta sociedade diante do avanço de renovação. O seu pretenso realismo é um parâmetro da moral burguesa.

A fatalidade, a expiação da falta é inexorável. Pouco importa seja praticada por uma jovem incauta — mesmo após ter sofrido todas as desgraças e ter-se dedicado à prática do bem, reconciliada e casada. Ela não merece uma vida feliz com o marido, assistindo, ainda, aos perigos que poderia correr a sua filha pela possibilidade de cometer um incesto! O sedutor sofre, perde a fortuna, perde o amor, expia a sua pena no trabalho humilde, mas tem a recompensa: pode casar-se com noiva rica e reabilitar a fortuna. À jovem que perdeu a sua "honra", nenhuma oportunidade, nenhum remendo.

Nesta problemática da honra estão *As Asas de um anjo*, *A Expiação* e *O que é o casamento*?, continuando o tema da família que, aliás, atinge todas as suas peças. *O Demônio familiar*, fugindo ao aspecto dramático dos outros textos citados, introduz a comédia alencariana propriamente dita, que inclui *O Crédito*, *Verso e reverso* e *A Noite de São João*.

As Asas de um anjo foi vetada pela censura e tornou-se assunto de uma longa polêmica em que Alencar, por várias vezes, foi obrigado a defender seus pontos de vista quanto à moralidade da obra. Observemos o texto que segue:

> Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício; que tomando por base um fato infelizmente muito freqüente na sociedade, deduz dele conseqüências terríveis que servem de punição não só aos seus autores principais, como àqueles que concorreram indiretamente para a sua realização.[47]

O problema não é de moralidade. Afinal, sedução, incesto, estupro e outros temas tidos como inconvenientes têm sido tratados desde que se faz dramas ou comédias no mundo. Diz Gonçalves Dias que "a tragédia cobria as suas espáduas com manto de púrpura e a comédia pisava o palco cênico com os seus sapatos burgueses"; e acrescenta que não é da essência da comédia o fazer rir. "Descreva ela fielmente os costumes e a arte ficará satisfeita."[48]

Mas nosso problema não é examinar a moralidade de Alencar nem a da sua época e sim verificar até que ponto tais enunciados sobrevivem ao tempo para permanecer válidos em nossa época. Hoje a moral burguesa continua a imperar, senão assentada em outras bases, pelo menos sobre outros argumentos.

O que não encontramos é a projeção das concepções: o texto de Alencar é, acima de tudo, como já vimos, conservador. Vê a moral absoluta e imutável. Sequer observa os princípios cristãos que proclama; pois, a rigor, Jesus perdoou Madalena. Mas o pecado de Carolina é imperdoável. Até mesmo o primo Luís, o primeiro e verdadeiro amor da vida de Carolina, não a pode aceitar como esposa, o que vale dizer: Carolina ainda purgava a sua pena.

> LUÍS — Não tenhas esse receio, Carolina. Tu és minha mulher perante o mundo. Perante Deus...
>
> CAROLINA — O que sou?
>
> LUÍS — És minha irmã;

Este é o melhor perdão que ela recebe. Os outros, como o de um de seus amantes a quem ela mais tarde vai amparar, são insultos maiores:

> PINHEIRO — O acaso fez com que o homem pobre, mas honrado, encontrasse [...] reduzida à miséria, a mulher que o arruinou, e que lhe respondeu com uma gargalhada quando ele pedia-lhe que [...] Esqueço tudo; e lembro-me que sou cristão. Dou a minha esmola!
>
> CAROLINA — Toda esmola não pedida é um insulto; e um homem nunca tem direito de insultar uma mulher!
>
> PINHEIRO — Recebeu-as quando eram de brilhantes!...
>
> CAROLINA — Nunca recebi esmolas; recebia o salário da minha vergonha [...]

O rosário das mazelas de Carolina é composto de muitas contas: atinge sua mãe, seu pai e sua filha. Através da figura da mãe, Alencar quer passar a todas as mães do mundo a lição de que, acima de tudo, é preciso preservar a honra da filha. O dever de uma mãe é não descurar um só minuto esta vigilância porque senão a fatalidade é imprevisível. À perda da filha (Carolina), segue-se o alcoolismo e a perda da família e (Alencar é terrível!) pai e filha encontram-se no bordel. O pai servindo de desfrute (é termo da época) dos exploradores da filha e, ao mesmo tempo, fazendo a corte — sem o saber — à própria filha, até atingir o reconhecimento e o doloroso desfecho. Vieirinha rouba a Carolina as jóias adquiridas de Pinheiro, amante que ela conseguiu após arruinar Ribeiro, seu primeiro sedutor.

A culpa de Carolina ultrapassa o texto e o contexto de *As Asas de um anjo* para atingir sua filha na obra seguinte, *A Expiação*. Nesta, a pecadora aparece recuperada e casada com Luís, o primo. Ele é amor sincero, aliás, símbolo de "bom moço", semelhante ao Rodrigo de *O Crédito*, possuidor de moral impoluta, alicerçada nas melhores normas da burguesia e da caridade cristã. Recolhe Carolina, arrependida do "vilipêndio" e integrada no seio da família: reabilita-a, conforta a mãe e ampara a filha que passa a ser criada como filha de Luís. Tudo na mais perfeita paz do Senhor. Entretanto, aos dezesseis anos de Lina, retoma-se o ciclo: sem que Carolina perceba, novas aventuras voltam a perturbar-lhe a vida, "naquele engano dalma ledo e cego/ que a fortuna não deixa durar muito".

O Barão, padrinho de Lina, é o antigo amigo Araújo, que, enriquecido, oferece uma grande festa em homenagem aos anos da sua afilhada e convida os mais íntimos amigos doutrora. Neste meio, por portas transversas, aparece o vilão da história, o Vieirinha, que, também enriquecido, apresenta-se como Comendador Vieira. Vai desequilibrar a intriga, praticando, com muita eficiência, o papel de advogado do diabo. Reabre todas as chagas cicatrizadas para promover o sangue que deve temperar o desespero cômico ou dramático.

Alencar, enfurecido com a proibição de *As Asas de um anjo* como imoral, pretende agora demonstrar onde estava a moralidade que os censores não viram:

> Meu pensamento escrevendo em 1858 a comédia que tem por título *As Asas de um anjo* foi esboçar a vida da Madalena moderna, a Madalena do ouro, filha da sociedade atual.
>
> [...]
>
> A primeira época da vida de Carolina, *As Asas de um anjo* foi censurada por espíritos bem reputados em literatura. O casamento final para alguns é um monstro da imaginação do autor que fantasiou a seu bel prazer um amor puro pela mulher só capaz de excitar o desejo sensual; outros consideraram esse casamento como uma recompensa ao arrependimento e portanto um perdão do erro.
>
> *A Expiação* é portanto a resposta a estas censuras; [...][49]

O problema é que *A Expiação* acaba por expiar (ou ameaça expiar) dois inocentes: Lina — filha de Carolina com Ribeiro — e Frederico, filho adotivo de Ribeiro, que, por não ser conhecida a adoção, foram considerados irmãos e, por isso, incestuosos. Esse o motivo que faz Carolina se ajoelhar e pedir perdão à filha. Luís, a esta altura considerado o verdadeiro pai de Lina, diz-lhe ser pai de Frederico. Mas, mesmo em comédias dramáticas, a mentira tem pernas curtas: Frederico acaba provando a Lina que é sobrinho de Ribeiro e este — e não Luís — é o pai dela. Assim, a festa do aniversário de Lina é o cenário da "expiação" dela, que descobre inverdades sobre sua própria existência e da de muita gente. Carolina, já tão castigada, acaba descobrindo que seu primo e atual marido não a ama mais: "Luís devia amar-me muito [diz ela] para resistir tanto tempo. Se pois ele já não me ama, a culpa não é sua, mas somente minha, que não pude fazê-lo feliz". A essas considerações e fantasias, ela acrescenta outras mais neuróticas. Também Pinheiro, a quem outrora Carolina fizera gastar toda a fortuna, neste momento, vê-se recuperado por intermédio dela, que lhe arranja uma noiva rica. Num baile, ele e Carolina vêem os seus planos quase desfeitos pela intriga do Comendador Vieira, que tece toda a teia de dissabores. O barão, como "homem de bem", faz explodir a teia do Comendador, auxiliado por Menezes e Luís para que a sociedade, após esta lavagem de roupa, possa gozar a desejada felicidade.

Outra investida de Alencar, ainda no âmbito da dramaticidade do casamento e da moral burguesa, é *O que é o casamento?*. Aqui, os dramas dos dois casais se definem como cena de suspense, que é uma das estruturas básicas das comédias alencarianas, incluindo-se mesmo as duas peças já analisadas.

Um casal, Miranda e Isabel, uma filha de três anos, Iaiá, outro casal de escravos (Joaquim e Rita) recebem visitas de amigos.Vêm o pai de Isabel; dois amigos do marido: Sales e o honesto negociante Alves. A família mora com outro casal de solteiros: Clarinha — prima de Isabel — e Henrique, sobrinho de Miranda.

Henrique namora Clarinha e corteja Isabel, embora não seja correspondido. É considerado um filho por seu tio Miranda — homem de muitos negócios e muito ocupado com a política. Por este motivo, está sempre permitindo que a mulher ou fique sozinha ou freqüente diversões acompanhada dos amigos, especialmente o sobrinho e a prima. Numa saída, encontra, ao voltar tarde para a casa, sua mulher em conversa com um homem que ele não consegue descobrir quem seja. Esta cena provoca um suspense sobre o qual vai repousar toda a intriga do texto. Mesmo sem saber, Miranda desconfia de Sales, que antes deixara na casa uma flor que trazia na lapela.

Encaixada neste suspense, há uma cena trágica. Miranda apanha sua pistola, chama a mulher e se dispõe a lavar a sua honra com o seu sangue ou o da mulher ou, ainda, o dos dois. É interrompido pela chegada inesperada da filha, que o faz raciocinar e justificar a continuidade de sua vida pela da criança. A separação não se realiza, mas Miranda devolve à esposa toda a sua fortuna:

> ISABEL — Senhor! Esta fortuna lhe pertence e à nossa filha! Eu não a aceito.
>
> MIRANDA — É verdade que uma lei me daria o direito à metade dela se ainda fosse seu marido. Não o sou!... Esta riqueza é sua, unicamente sua. Pode dispor dela como entender: está em vales ao portador. Para minha filha e para mim basta o meu trabalho.

Todo o orgulho e toda a honra se desfazem numa suposição. Sim, porque Miranda não viu quem era o homem. Por outro lado, Isabel não podia dizer que tratava-se de seu sobrinho. Não queria também que a prima, com quem Henrique acaba casando, tivesse o noivo na conta de sedutor.

A situação continua em suspense, enquanto outros fatos são encaixados: o amigo negociante está à falência e vem pedir amparo a Miranda, que diz estar pobre e não poder mais socorrê-lo. Chega então Isabel e empresta o dinheiro necessário. Assim vão-se contando os pontos para a probidade da esposa; a prima Clarinha casa-se com Henrique e vive mal, porque este a deixa em casa sozinha para ir caçar. Isabel adoece e vão para Petrópolis, onde moram a prima e o sobrinho. Aí realiza-se a cena final. Sales também é tido por Henrique como desprezível conquistador de sua esposa. Os temas se entrelaçam.

A mulher de Henrique aproveita nova cena de galanteio de Sales para instigar ciúmes: aparecem o bilhete, as flores e o local do encontro e, mais uma vez, a arma. A tragédia prevista acaba em ópera bufa de conciliação: do tiro, apenas resulta um desmaio de Isabel, que para lá se encaminhara a fim de tomar o lugar da prima e realizar seu sonho de suicida. No intuito de evitar e consolar o desespero do sobrinho, o tio narra a sua história como se tivesse acontecido com um amigo.

Dessa forma, Henrique reconhece ter sido ele o causador da desavença conjugal que atinge o tio e Isabel. Após o desespero das expectativas, vai encontrar-se com Isabel:

> HENRIQUE — Seu marido entrando naquela noite viu-me saltar pela janela. Não me reconheceu e tomou-me por outro. Ambos iam morrer. Iaiá os salvou; mas desde então vivem como estranhos, vítimas de meu erro, condenados a um suplício horrível! Aquela febre repentina que nos fez temer por sua vida e que me privou de partir para Montevidéu foi conseqüência dessa emoção violenta! Diga-me! Não é essa a verdade?

Como sempre acontece nas comédias, o marido estava ouvindo no aposento ao lado e acaba reconhecendo a pureza da mulher com quem é casado. O texto é praticamente uma ode ao ciúme, que Clarinha já tinha definido com um riso: "Perdão, não é culpa minha! Posso conservar-me séria, vendo-o com esses ares de João Caetano no *Otelo*?" Entretanto, muito burguesamente, Isabel já sabe, de experiência própria, pois passou a vida sofrendo, que:

> ISABEL — Com a tua virtude e a honra de teu marido não brinques nunca. São coisas tão santas e tão delicadas... Um sopro pode destruir para sempre a tua felicidade!

As asas de um demônio

O Demônio familiar é a fábula do negrinho que, a exemplo dos brancos, deseja subir na vida. Isto, para ele, traduz-se em dirigir uma parelha de cavalos:

> PEDRO — Quando é tarde, carro na porta; parelha de cavalos, fogosos; Pedro na boléia, direitinho, chapéu de lado, só tenteando as rédeas. Nhãnhã entra, vestido toma o carro todo, corpinho inclinado embalançando: "Botafogo!" Pedro puxou as rédeas; chicote estalou; tá, tá, tá,; cavalo, toc, toc, toc,; carro trrr!... Gente toda perguntando: "Quem é? Quem é?" "D. Carlotinha..." "Bonito carro! Cocheiro bom!..." E Pedro só deitando poeira nos olhos de boleeiro de aluguel.

Em princípio, a fantasia do negrinho não teria motivos para a represália da sociedade, não fossem os métodos utilizados por ele para alcançar seus objetivos. No passo acima, ele quer passar a Carlotinha um bilhete de Alfredo, missão para a qual Pedro diz ter recebido dez mil réis. Ao mesmo tempo que põe sorrateiramente o papel no bolso do vestido de Nhãnhã, Pedro procura convencer o irmão de Carlotinha, Jorge, a colocar o sobrescrito de uns versos que Eduardo teria escrito. Acontece que os versos eram para sua namorada Henriqueta e Pedro os encaminha para uma rica viúva e ainda argumenta:

> PEDRO — Menino não entende disto! Sinhá Henriqueta é moça bonita mas é pobre! A viúva é rica, duzentos contos! Sr. moço casa com ela e fica capitalista, com dinheiro grosso! Compra carro e faz Pedro cocheiro! Leia o verso, Nhônhô.

Mas enquanto o namoro de Alfredo progride, o de Eduardo regride para transformar-se na principal trama da peça. Henriqueta é filha de pai pobre e apaixonada por Eduardo. Recebeu os versos que Eduardo supostamente enviara à viúva. Além disso, Pedro trouxe de quebra a Eduardo um recado que Henriqueta não dera. E de um grande amor surgiu uma grave inimizade.

Azevedo é um dos amigos de Eduardo que lhe declara positivamente a sua pretensão de tornar-se celibatário. Diz ele: "Lembra-te que Cristo foi *garçon*?" Mas, na verdade, quer casar-se com Henriqueta porque deseja entrar para a política, pois "os apaixonados da mulher tornam-se amigos do marido, e vice-versa; o triunfo que tem a beleza de uma, lança um reflexo sobre a posição do outro." Para isto, Azevedo já dera o primeiro passo, adquirindo uma dívida do pai de Henriqueta.

O texto é mantido pela apreensão do desenvolvimento deste fato, que vai ter seu desenlace na casa de Eduardo, com a presença do pai de Henriqueta e a filha; Alfredo, o pretendente de Carlotinha, cujo namoro também teria que sofrer seus reveses para equilibrar a cena; Eduardo e Azevedo na disputa por Henriqueta; e, para completar a ciranda, a mãe de Eduardo sendo cortejada pelo pai de Henriqueta. Tudo no bom estilo de agressões mútuas (porém refinadas) para que o final feliz feche a cena com o desmascaramento de dois vilões: Azevedo e Pedro. Apesar de Pedro tentar suas artimanhas para reparar a situação de Eduardo,

> CARLOTINHA — Que queres tu dizer com isto?
>
> PEDRO — Pedro tem manha muita, mais que Sr. Fígaro! Há de arranjar casamento de Sr. Moço Eduardo com sinhá Henriqueta. Nhãnhã não sabe aquela ária que canta sujeito de fala grosso? (*Cantando*) "La calunnia"...
>
> CARLOTINHA — Deixa-te de prosas!
>
> PEDRO — Prosa não; é verso! Verso italiano que se canta!

não adianta mais. Embora Pedro tente reverter as coisas jogando agora Azevedo para Carlotinha e Henriqueta para Eduardo, as artimanhas não dão mais resultados. As cenas todas se desenvolvem pela astúcia de Pedro em revelar a situação de falência do pai de Henriqueta para o seu noivo e de desfazer as belezas físicas de Henriqueta para conseguir encaminhar Azevedo para Carlotinha. Nenhuma das tramas conseguiu vencer a moral e a firmeza de atitudes de Eduardo, especialmente agora que não pode contar mais com os serviços de Pedro. O encantador de serpentes perde a sua magia, os seus serviços não têm mais valia, pois os interesses foram solucionados. Mas é preciso punir e o primeiro "justiçado" é Pedro:

> EDUARDO [...] (*a Pedro*) — Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (*Pedro beija-lhe a mão*)

A segunda punição — e esta é dada com "luvas de pelica" — é para o pai de Henriqueta, de quem Eduardo paga a dívida que contraiu com Azevedo, motivo pelo qual Henriqueta via-se obrigada a casar-se contra a vontade. A terceira punição é para o próprio Azevedo, que, perdendo o casamento, resolve: "Decididamente volto a Paris, meus senhores".

Pedro transforma a sua fantasia em realidade: "Pedro vai ser cocheiro na casa de Major!"

Flávio Aguiar estuda as semelhanças entre Pedro e Fígaro:

> Machado de Assis proclamou Pedro "o Fígaro brasileiro, menos as intenções filosóficas e os vestígios políticos do outro". Em sua crítica, Décio de Almeida Prado completou o quadro dizendo que Pedro deve tanto à argúcia do barbeiro quanto "à cavilosidade de D. Basílio": daí vem "o poder de intriga de *O Demônio familiar*". É preciso ter presente também que Pedro "quer ser" como Fígaro, e que o suporte dessa vontade são a aspiração (ainda que in ou semiconsciente) a superar a condição de escravo; a extrapolação do papel de alcoviteiro que o próprio amo lhe dera, na economia geral da peça; e também a vontade disseminada (ainda que in ou semiconsciente) de que o "teatro nacional" tivesse "o seu" — "o nosso" — Fígaro.[50]

Eduardo é o exemplo do "bom moço" burguês. Ele é modelo de filho mais velho e arrimo de família. Executa um projeto de vida ao qual não aceita — nem ninguém o contesta — interferências. Nas discussões com seu antagonista, é quem dita a moral e defende a família e as entidades instituídas: "a mulher não é, nem deve ser um objeto de ostentação que se traga como um alfinete de brilhante ou uma jóia qualquer para chamar atenção!" É ele o porta-voz de Alencar quando se discute os problemas que afligem moças e rapazes, maridos, pais ou filhos:

> EDUARDO — Concluo que é por isso que se encontram hoje tantos moços gastos como tu; tantas moças para quem a felicidade consiste numa quadrilha; tantos maridos que correm atrás de uma sombra chamada consideração; e tantos pais iludidos que se arruínam para satisfazer o capricho de suas filhas julgando que é esse o meio de dar-lhe a ventura!

Isto não impede que, num desespero, ao certificar-se que sua amada vai casar-se com o seu antagonista, passe a desfazer da escolha de Azevedo com certo despeito: "Julguei que escolhesses melhor! É tão pobre! [...] Dizem que é muito modesta." E quando sabe que sua irmã está apaixonada e de posse de uma carta do namorado, sente-se culpado: "O homem que tem uma família está obrigado a respeitar nas mulheres, a inocência de sua irmã, a honra de sua esposa e as virtudes de sua mãe". Parte em busca de resolver o problema, propondo a presença do rapaz a quem sua irmã ama, em sua casa. E quando a mãe acha ter sido imprudente ou, no mínimo, apressada a sua atitude, ele argumenta: "Ninguém conhece melhor o homem que a ama, do que a própria mulher amada;" Mas para isto é preciso: "que o veja de perto, sem o falso brilho, sem as cores enganadoras que a imaginação empresta aos objetos desconhecidos e misteriosos". Assim Eduardo pontifica. Restabelece o amor de Henriqueta por ele, ameaçado por Azevedo, que lhe parece indigno dela; o de sua irmã, ameaçado pela timidez e inexperiência de ambos e "condena" Pedro com a alforria.

Eduardo, na posição de responsável pela paz e pela alegria de seu lar, é também aquele em torno de quem se desenrolam os principais fatos da trama. Na verdade, Pedro é um demônio impotente, que tem todos os seus planos frustrados pelos sempre vigilantes olhos do amo. Sendo assim, a atuação de Pedro serve a Alencar de pretexto para um alerta sobre um perigo inexistente. Desta forma, Eduardo é de fato o demônio, dotado inclusive de poderes que o tornam capaz de interromper a ação da peça para proferir seus discursos moralizantes. Pode-se mesmo dizer que *O Demônio familiar* se constrói a partir de dois discursos paralelos: o da ação dramática propriamente dita e o das idéias expostas por Eduardo acerca dos costumes que Alencar julga serem os mais corretos e que deseja ver na base da sociedade por ele idealizada. Ao demônio Eduardo, o castigo (que virá) na perda de vigência de sua moral.

A partir da primeira metade do Século XIX, o crédito passou a ser a nova instituição que "democratizava" as riquezas e permitia a ascensão de pequenos empresários à fortuna. Os jornais teciam freqüentes comentários sobre a importância do crédito como um novo instrumento do comércio, especialmente no que dizia respeito às vantagens e desvantagens da taxa de juros do Banco do Brasil. O crédito vai incluir, na classe dos privilegiados e dos bons partidos para o casamento, o estudante pobre e os inteligentes. Vê-se na conversa de Julieta e Cristina, em *O Crédito*: "Não é só o dinheiro que é riqueza, Cristina. A inteligência vale mais do que o ouro." Desta maneira, a questão acaba passando dos editoriais dos jornais para o salão e mesmo para os diálogos amorosos, ora contestada, ora apoiada:

> OLIVEIRA — Enriquecer é verdade; enriquecer para poder um dia deitar aos pés daquela que amamos uma fortuna colossal, para satisfazer todos os seus desejos e caprichos, para dar-lhe enfim a soberania do dinheiro, já que não podemos elevar-lhe um trono.

O teatro de Alencar é, com certeza, um dos mais engajados na política burguesa e *O Crédito* é uma peça que propõe aliar o comprometimento político e a realização artística. Ela procura passar aos espectadores a ideologia burguesa do lucro e da ascensão por intermédio dos negócios. É verdade que para isso é necessário, antes de tudo, a honestidade. É neste sentido que Oliveira vai perder para seu antagonista Rodrigo a conquista de Julieta. Oliveira é orientado no comércio pelo personagem Macedo, um agiota que acumula também o papel de amante da mulher de Borges — empregado público endividado por permitir que sua esposa freqüente a alta roda. Na opinião de Macedo, "A indústria do casamento é muito velha. Serve para arranjar algum caixeiro desempregado, algum advogado sem clientes, algum médico sem clínica ou...". Complementa Hipólito: "Ou algum negociante falido". Na peça, Hipólito é um estudante de medicina que não estuda porque diz ser a função de um estudante possuir "um cavalo e uma namorada". Oliveira é o pretendente de sua irmã. Isto é, seguindo a opinião de Macedo, pretende desenvolver seus negócios casando-se com Julieta, filha de Pacheco, honrado e rico comerciante. Julieta, entretanto, ama Rodrigo, jovem e inteligente engenheiro que é uma espécie de tecelão da trama da peça. Completam o elenco: D. Olímpia (mulher de Borges), D. Antônia (mulher de Pacheco), Cristina (filha de Borges), Guimarães (um desempregado em busca de solução para sua vida) e outros personagens.

O crédito era, como vimos, o tema da ordem do dia. O próprio Alencar o aborda em várias de suas crônicas de *Ao Correr da pena*. Numa delas, diz:

> Ide à Praça. Vereis que agitação, que atividade espantosa preside às transações mercantis, às operações de crédito, e sobretudo às negociações sobre os fundos de diversas empresas. Todo o mundo quer ações de companhias; quem as tem vende-as, quem não as tem compra-as. As cotações variam a cada momento, e sempre apresentando uma nova alta no preço.[51]

O teatro da época está cheio de alusões ao fato. E pensar que o Manifesto Comunista já havia sido lançado em 1848... Numa peça de França Jr., *Maldita parentela*, uma jovem diz ao seu pretendente que já deu o seu amor (capital) a outra empresa. O assunto não escapa nem a Macedo, nem a Pena e o próprio Alencar o repete, como veremos, *em Verso e reverso*.

Resultado de tudo isto: a Monarquia passa à República uma dívida total de cerca de 758.182 contos, informa Nelson Werneck Sodré.[52]

Voltemos ao texto: Pacheco, vivendo a sua honorabilidade e a sua experiência, não compreende o que venha a ser tal instituição. Para ele, que passou os seus cinqüenta e nove anos trabalhando para construir um patrimônio, como é possível que semelhante especulação possa resultar em honesta transação comercial? Será verdade que, como informa o agiota Borges — interessado naquele momento em que o seu pupilo Oliveira conseguisse um grande empréstimo do futuro sogro — "o crédito é uma das mais belas descobertas da indústria moderna"? Somem-se, ainda, a atordoá-lo, os gracejos de seu filho: "Uma receita é uma letra de câmbio que o médico saca contra o cliente, uma letra de câmbio é uma receita que o negociante pede a um capitalista para curar certa moléstia que se chama quebra!"

Evidentemente, a brincadeira de Hipólito poderá trazer conseqüências desastrosas para as pretensões do agiota, mas não é com este intento que Rodrigo, o campeão da defesa da moralidade burguesa, assume o discurso de Macedo sem, contudo, deixar de apoiar Pacheco, contando esta longa história do crédito:

> RODRIGO — A missão do crédito é outra: é nivelar os homens pelo trabalho e dar à atividade os meios de criar e produzir. Outrora, para adquirir uma fortuna, era preciso consumir toda a existência em privações, juntar real a real. A riqueza era privilégio de poucos; uma herança que o filho recebia do pai. A inteligência estava então condenada à pobreza, ganhava apenas o mesquinho salário de seu serviço material, ou vendiase aos ricos que a exploravam em seu proveito. Um dia, porém, um homem de dinheiro compreendeu que o trabalho e a probidade eram melhor garantia do que a fortuna que o acaso pode destruir em um momento. Esse homem chamou os amigos pobres, mas honestos e empreendedores e confioulhes os seus capitais para que eles realizassem as idéias. O crédito estava criado. Outros seguiram o exemplo; associaramse e formaram um banco. Essa pequena instituição, escondida no fundo da loja de um judeu desenvolveu-se, dominou as grandes praças comerciais e hoje circula o globo. Eis o que é o crédito meus senhores; uma palavra o define: é a "regeneração do dinheiro". O orgulho dos ricos tinha inventado a soberania da riqueza, soberania bastarda e ridícula, o crédito destronizou essa soberania: do ouro que era senhor, fez em escravo, e mandou-lhe que servisse à inteligência, a verdadeira rainha do mundo!

Acontece que na própria casa de Pacheco a teoria sofre um certo revés. O dinheiro que ele empresta a Oliveira vai para a mão de Macedo, que vinha forçando o casamento daquele com a filha de Pacheco, para que com a firma do sogro o futuro genro, através do crédito, passasse às suas mãos o dote. Isto porque Macedo tem também a sua teoria de crédito, que não repousa apenas na confiança mas no interesse de dominar a inteligência e o trabalho dos outros. Assim "... No dia em que um homem hábil se propuser a explorar essa confiança ilimitada, poderá dispor de uma massa de capital enorme!"

Mas Rodrigo prevê a possibilidade desta deterioração num diálogo com Hipólito em que mostra a "liberdade" corrompida em "licença"; a "religião" em "fanatismo"; o "poder" em "tirania"; o "dinheiro" em "usura": por isso o "crédito não podia escapar à essa lei fatal".

A filosofia do crédito é alimentada por várias tramas amorosas: uma ligação adúltera da mulher de Borges com o agiota Macedo que é desmascarada por Rodrigo. Aqui, ao contrário do que aconteceu em *As Asas de um anjo* e *A Expiação*, a mulher tem o direito de arrepender-se e retornar à dignidade da família. D. Olímpia é repreendida por Rodrigo, que lhe mostra como o agiota explora o seu amor através de algumas camélias de presente e empréstimos a seu marido. Além disso, ele a usa para mostrar-se à sociedade como um garanhão e pródigo capitalista. Rodrigo mostra-lhe também que, sendo capaz de namorar sua filha, está a exigir-lhe que assuma os deveres de senhora casada. Tudo isto faz com que D. Olímpia mude de residência para local mais apropriado ao salário de seu marido, recorra à sua competência de costureira e assim, "humilhada e ofendida", venha a conseguir o respeito e admiração dos ricos. Só através destes sacrifícios o casal torna-se digno do crédito do Sr. Pacheco, que, além de emprestar o dinheiro para o restabelecimento do marido, permite o casamento da filha Cristina com o estudante já agora reconciliado com os estudos, Hipólito.

Ainda aqui, o impoluto Rodrigo, rico de nascimento, intelectual que defende a inteligência como rainha do mundo, vai requestar a filha de Pacheco, que já suspirava por ele nos seus encontros com a amiga Cristina, no caso, futura cunhada. Resta saber que o desempregado Guimarães acaba excelente funcionário da firma de Pacheco e o círculo se fecha, com o cachorro mordendo a ponta do rabo.

Entretanto, o usurário não pode ficar sem o seu castigo, ele que em toda a ação passou impunemente desafiando Rodrigo. Pacheco, o honesto e irrepreensível capitalista, ao expulsar de sua casa o agiota, ouve em resposta:

> MACEDO — ... Nunca estudei moral, Sr. Pacheco, e por isso não entendo essas distinições filosóficas. Sou um homem prático, um homem de negócios; [...] Estou convencido que só há na sociedade dois poderes reais: a lei e o dinheiro.

> Respeito uma e ganho o outro. Tudo que dá a riqueza é bom; tudo que a lei pune, para mim é justo e honesto.

Mas Alencar põe na boca de Rodrigo a explicação:

> RODRIGO — É porque a lei despreza o agiota; e deixa que a sua punição lhe seja dada pelo próprio dinheiro que o desmoralizou. O seu castigo é o suplício de Tântalo dessa riqueza mal adquirida. Com o ouro ele compra tudo, menos aquilo que mais deseja, aquilo que ambiciona; que inveja do pobre; e que todos os seus milhões não lhe poderão dar...

O discurso do autor, liberal na época e hoje muito próximo dos neoliberais, vê o mercado auto-regulando-se, mas não vê como o lucro está sempre a requerer excessos e, deste modo, transforma-se em logro.

Da conduta moral dos indivíduos depende o sucesso das novas instituições engendradas pelo avanço do capital. O crédito, em si, nada tem de pernicioso, podendo ser utilizado para o bem ou para o mal, de acordo com as intenções de cada um. De qualquer forma, resta sempre a lei como instrumento saneador dos desvios ou exorbitâncias.

Verso e reverso é uma comédia em cuja dedicatória Alencar diz ser a primeira que escreveu e aquela com que pretende fazer alguém, que define como A***, "sorrir sem obrigá-la a corar". É sobretudo uma comédia de costumes na linha de Martins Pena, Gil Vicente e Plauto, mas especialmente por sair da cabeça de Alencar, não deixa de apresentar o seu engajamento de político militante defensor da burguesia.

O fascínio pela Corte, isto é, pela cidade onde a Corte se instalou, foi tema relevante dos comediógrafos brasileiros. Em *As Revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, Flora Süssekind mostra que:

> [...]
>
> O "sonho feliz de cidade" do início do século XX era a capital. Sonho construído cuidadosamente desde Martins Penna, por exemplo. Desde uma comédia inacabada *Um sertanejo na corte*, onde o cosmopolita Pereira, em determinado momento, dirige-se ao público e se refere com pouca tolerância a seu hóspede Tobias, pela primeira vez em visita ao Rio:

> E que tal o quadrúpede! Chamar seges casinhas e piano bicho! Há ainda muita estupidez por esses vastíssimos sertões que cobrem grande parte do Brasil![53]

Pois é, a antipaticazinha Beatriz, que França Jr. fez filha de ministro, também reconhece a província dos pretendentes pelos presentes: "Os do Ceará mandam corrupiões; os do Pará redes, paus de guaraná e macacos de cheiro; os de Pernambuco, cajus secos e abacaxis; os de São Paulo, formigas vestidas, figos em [...] calda..." Assim, se o coitado vem do Maranhão, diz lá a D. Filomena que "a mulher do ministro não passa sem lenço de labirinto"; os da Bahia se caracterizam pelas "quartinhas de azeite de cheiro e os sagüis"; os do Rio Grande do Sul trazem "línguas salgadas e origões"; os de Minas Gerais vêm com queijos e rolos de fumo". Isto acontece em *Caiu o Ministério*, um texto em que o fascínio do Rio de Janeiro não se impõe pelas suas belezas ou mazelas, mas pela política.

O Ernesto, de *Verso e reverso*, veio mesmo de São Paulo para conhecer o Rio de Janeiro e não trouxe formigas vestidas nem figos. De sua visita à rua do Ouvidor, sentiu logo a presença e os efeitos dos vendedores de loterias, de fósforos, de ações e benefícios:

> ERNESTO — Está me parecendo que esta gente não faz outra coisa desde o princípio até o fim do ano senão beneficiar-se mutuamente; mas beneficiar-se desta maneira! Proudhomme que definiu a propriedade um roubo legitimado pela lei, se viesse ao Rio de Janeiro, não podia deixar de definir o benefício um estelionato legitimado pela sociedade. A pretexto de teatro e de baile um amigo abusa da nossa confiança e nos toma cinco ou dez mil-réis contra a nossa vontade.

Mas o fato é que ele fica na Rua do Ouvidor e logo é interpelado por uma pessoa que lhe passa um bilhete de loteria; outro quer-lhe comprar ou vender ações, até que, em meio a tanto sofrimento, aparece com quem ele pode ao menos lamentar e desabafar todo o seu tédio. Trata-se da prima Júlia, que, acompanhada dos pais Teixeira e D. Mariana, vai encontrá-lo numa loja. O desabafo começa na própria loja. A sociedade só lhe interessa quando pode fazer o que quer. "Se o Rio de Janeiro é um inferno, a tal rua do Ouvidor é o purgatório de um pobre estudante de São Paulo que vem passar as férias na corte."

Logo se vê que a prima interessa-se pelo primo, mas, a respeito das moças do Rio de Janeiro, a impressão do rapaz é de desanimar: "No Rio de Janeiro, prima, há balões, crinolinas, chapéus à pastora, bonecas cheias de arames, tudo que senhora quiser; porém moças, não; não posso admitir." E por muito que Júlia se insinuasse, não saiu senão uma definição: que as moças parecem "um cinco": "O corpo é a haste fina, o balão é a volta, e o chapéu arrebitado é o corte". Mas como a prima não desanimou, acabou por convidá-lo para passar uns dias com os tios nas Laranjeiras. Aí tudo mudou. O Rio passou a ser a cidade mais encantadora do mundo e nela descobriu o crédito:

> ERNESTO — [...] Encontrei no Rio de Janeiro uma coisa que eu não conhecia senão de nome — o crédito; hoje que experimentei seus efeitos não posso mais deixar de confessar que é uma instituição maravilhosa.
>
> HENRIQUE — Vale mais do que dinheiro!

E nesta conversa, o paulista se torna um carioca e acaba por pedir cem mil-réis emprestados ao amigo, a fim de pagar as dívidas que fizera. Tudo passa-se no último dia, a poucas horas do seu embarque e logo após sobrevem um outro imprevisto — o bilhete de loteria que Ernesto comprou saiu premiado:

> JULIA (*a Ernesto*) — Como a felicidade vem quando menos se espera! Há pouco tão tristes!
>
> ERNESTO — É verdade! E se soubesse como isto me caiu do céu! Nem me passava pela idéia semelhante coisa, quando este homem começou a importunar-me de tal maneira, que tomei o bilhete para ver-me livre da maçada. É só a ele que devo a fortuna.
>
> JULIA (*sorrindo*) — Eis mais uma vantagem do Rio de Janeiro.

O pedido de casamento foi feito e aceito com a condição de Ernesto voltar para completar seus estudos.

Assim, confirmou-se a sua definição de estudante:

> ERNESTO — ... Sei que um estudante é um animal que não tem classificação social; pode ser tudo, mas ainda não é nada.

> É uma letra de câmbio que deve ser descontada pelo futuro, grande capitalista de sonhos e de esperanças. Ora as moças têm medo do futuro, que para elas quer dizer o cabelo, a ruga, o carmim, o pó de arroz, *et coetera.*

Desta maneira, fica mais uma vez demonstrado o engajamento político de Alencar, que escreveu ainda uma comédia lírica em dois atos, *A Noite de São João*, sobre a qual ele mesmo explica no prefácio:

> Se me resolvi a publicar este trabalho incorreto e feito às pressas, foi unicamente para facilitar a leitura àqueles mesmos que o quiserem aproveitar; não tive outro fim, nem tenho outra aspiração senão dar aos talentos musicais um pequeno tema para se desenvolverem.

França Jr.: Speak english, meu louro![54]

França Júnior escreveu um teatro de comédia, satírica sobretudo. Através dos textos até agora publicados, podemos distinguir três abordagens: a) uma comédia de imitação clássica representativa de uma trama de equívocos e armadilhas[55], *Amor com amor se paga*, *O Defeito de família*; b) a burleta com suas cenas fantasiosas e seus quadros apoteóticos, que na sua obra atinge o apogeu em *Direito por linhas tortas*; c) uma comédia satírica ao mesmo tempo política e de crítica de costumes, abordando o casamento por interesse; as estudantadas (trotes, anedotas e farras); as manias (por cavalos, por estrangeiros); a donzela casadoira; os estereótipos (hipercorreção, sofisticação exagerada); a usura e o crédito. Entrosam-se a sátira política de âmbito individual (a luta pelos ministérios, pelos cargos públicos, afilhadismos) com a de âmbito nacional (Questão Anglo-Brasileira, decadência do Império, a Abolição da Escravatura, a República). O fato é que, como disse Barthes sobre a *Mãe coragem* de Brecht: "Ce n'est ni un théâtre critique, ni un théâtre héroique, c'est un théâtre de la conscience, ou mieux encore: de la conscience naissante".[56] Evidentemente "crítico" e "heróico" na acepção da moderna teoria teatral.

Comédias leves caracterizam o início de sua obra teatral cujas cenas são simplesmente coordenadas, quando não independentes; ao lado de outras estruturas encaixadas e/ou logicamente encadeadas.

Em *Meia hora de cinismo*, as cenas representam pagodes dos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo e têm seu fulcro no pagamento de uma dívida realizado pela inesperada bondade de um dos personagens. Tal fato se repete em *Ingleses na costa*, quando o pagamento da conta é solucionado pela chegada e envolvimento de um tio rico e sisudo num pagode pouco conveniente para tal figura. Um encontro casual de antigos namorados, numa imprevista sobra na lotação de um bonde, leva o feliz par a um jantar num bairro distante e conseqüentemente ao casamento em *A Lotação dos bondes*. Em *Maldita parentela*, um "excelente" rapaz, bacharel, por não saber quem eram os seus, é preterido pelos pais da sua adorada e substituído por um rico e grotesco comerciante. Mas o pai dele aparece na festa do noivado, como amigo da família, dando-lhe o *status* para o desejado casamento. E se não fosse haver a loteria sorteado Felipe, *Caiu o ministério* teria acabado com a própria queda do ministério e Beatriz, preterida pelos interesseiros pretendentes, não conseguiria sequer "aquele amor que a idolatrava", desde que a vira "comer uma empada no Castelões".

Não importa estarmos a citar entrechos senão pela maneira por que eles se ordenam e se concatenam. Há todo um grupo de peças em que os fatos se encaminham para um final tenso ou apoteótico. Não raro, participam da última cena todos os personagens da peça, isto porque os problemas são independentemente colocados uns entre os outros e se desenvolvem na direção do último ato ou no final das peças de ato único.

Duas peças das que até agora encontramos têm estrutura singular: os fatos se entrecruzam e o final do texto se realiza no centro, isto é, no ponto onde as linhas se cortam. Aí é que se deslinda a trama que poderíamos descrever colocando a trajetória dos fatos em triângulos circunscritos. Não faltam as três unidades clássicas e em uma das peças aparece até a entidade sobrenatural, o deus Platão, que foi o causador e o solucionador dos mal-entendidos. *Amor com amor se paga* é uma belíssima realização desse grupo. Outra tentativa de equívoco é *O Defeito de família*, onde a trama se desenvolve a partir do engano, mas os fatos acabam-se encaminhando para o burlesco sem a plena realização clássica da peça anterior.

Há um terceiro grupo em que as sátiras políticas se cruzam com sátiras domésticas. Nele, os fatos se realizam numa gradação. Inicia-se o tema principal, por exemplo, a história de um ministério que vai ser descrita através do seu início, desenvolvimento e fim (*Caiu o ministério*), ou a história de uma eleição que também se descreve passo a passo até o apogeu e conseqüente final frustrativo e melancólico (*Como se fazia um deputado*). Outro caso é o de uma pregação "feminista" e "evolucionista" de certas senhoras cujas pretensões são irremediavelmente castradas pela circunstância dita natural de "pertencerem ao sexo frágil" (*As Doutoras*). Temos quase sempre uma seqüência de cenas em estruturas encaixadas, havendo inclusive encaixes um dentro do outro. Por exemplo: na recepção do "senhô moço doutô", entram as tramas da sua eleição e a do seu casamento; e na eleição há encaixes de várias cenas, ora burlescas, ora dolorosas (*Como se fazia um deputado*).

Os tipos mais realizados de França Júnior são exatamente os ingênuos. Em sua simplicidade, eles carreiam para a cena uma realidade desconcertante, por vezes ridícula e trágica. É o caso do Barão da Cotia de *Tipos da atualidade*; do Domingos ou do Henrique de *Como se fazia um deputado*; e do noivo *de O Defeito de família*; eles fotografam uma sociedade em crise. É o que, de certa maneira, mostra-nos Veltruskf: "É precisamente neste sentido [o de que no teatro convenções podem ser utilizadas para reunir de modo não-convencional vários aspectos da realidade] que o teatro pode mostrar novos modos de perceber e compreender o mundo".[57]

Às vezes, essa ingenuidade se cumula com o grotesco e o caricato: além do Barão da Cotia, há um tal exemplo no rico comerciante de *Maldita parentela*; entre os menos favorecidos economicamente, Pascoal Basilicato e Domingos de *Como se fazia um deputado*. A caricatura é, na verdade, a grande arma do teatro de França Júnior. Às vezes, até um defeito físico fornece-lhe o material: assim é quando se aproveita da posição em que fica o pedicuro para realizar o tratamento de sua cliente e a compara com o "ajoelhar-se aos pés da dama" nas românticas declarações de amor. E que dizer da cena em que se encontram o Barão e Gasparino (*Tipos da atualidade*) treinando, decorando e declamando o que o primeiro deveria dizer aos pés de sua amada:

> GASPARINO — Vossa Excelência pode usar outros termos: basta que eles exprimam o que o seu coração sente. Cumpre porém acabar de joelhos. Isto é o mais essencial.

Não devemos esquecer também o primo Vilasboas com seu guarda-chuva ora com a ponta para cima quebrando tudo, ora aberto no meio do salão de dança ou tirando as suas botas e jogando-as para baixo do sofá (*Maldita parentela*). É que:

> Représentation déformée du réel, la caricature se nourrit des défauts, physiques, intellectuels, ou moraux, de ceux qu'elle prend pour cible. Non seulement elle met ces défauts en lumière, mais elle les force jusqu'à l'outrance. Elle implique, par conséquent, un tour d'esprit "réaliste".[58]

É o mesmo problema de *Entrei para o Clube Jácome* (a mania de cavalos de Julião) ou dos interesses "científicos" e "modernistas" do Senhor Praxedes em *As Doutoras*.

Há, entretanto, nos tipos de França Júnior, uma busca de realização social. São todos elementos da pequena e média burguesias; padecem dos vícios e virtudes próprios de uma classe em crise existencial. Apesar de estar o seu teatro totalmente integrado na política do Segundo Império, como veremos, nenhum tipo nobre se apresenta senão caricaturado. O mesmo acontece com as mulheres, que, se não são submissas donas de casa, são pedantes e sofisticadamente burlescas em suas ações ou então jovens dispostas a cumprir educadamente as pretensões dos pais. Além disso, são parodiadas também figuras como os coronéis, que traduzem uma mentalidade patriarcal, autoritária, prepotente e quase sempre incoerente. No mesmo caso a figura do novo rico, dos bacharéis e bacharelas, representantes típicos dos desvios e aberrações sociais da época.

> La parodie satirique se propose de faire rire aux dépens de son modèle, dont elle dénonce non moins efficacement qu'une critique sérieuse les faiblesses. Elle joue un grand rôle dans les querelles, et surtout dans les querelles littéraires.[59]

A paródia toma foros de realização literária quando Nogueira, na cena VII de *Meia hora de cinismo*, parodia uma poesia, dita de Furtado Coelho, sobre um fraque empenhado.

Toda a pressa para proclamar a maioridade de D. Pedro se deveu às manifestações nativistas que surgiram de Norte a Sul do país durante a primeira metade do século XIX: Revolução Farroupilha, Balaiada, Sabinada, Cabanada. França Júnior nasceu em 1840, com o Segundo Império, e com ele morrerá, em 1890. Apesar de formado em Direito, destacou-se profissionalmente como comediógrafo, jornalista e historiador deste período, acompanhando de perto todos os problemas políticos e sociais nas três mais importantes capitais: Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. Daí o seu pleno conhecimento de como se realizavam as "eleições de cacete" — que, pela corrupção e violência, levaram os conservadores ao poder —, tão bem retratadas no "Coro de capangas" de *Como se fazia um deputado:*

Que o voto é livre
Ninguém duvida
Por nossos amos
Demos a vida

Pra todo aquele
Que for canalha
Cacete em punho
Boa navalha

Sejamos fortes
Em cabalar
Que bom dinheiro
Vamos ganhar.

A eleição do Deputado Limoeiro se realiza de acordo com a Lei dos Círculos dos Deputados (1885), em que as províncias se subdividiam em distritos e círculos que elegiam um deputado. Nessa época, o chamado sufrágio direto (1881) excluiu o voto do analfabeto, tolheu o direito de votar à grande massa popular e deu lugar ao célebre pronunciamento de José Bonifácio na Câmara: "Neste país a pirâmide do poder se assenta sobre o vértice e não na base" (e ainda hoje!...). Por outro lado, já anteriormente verificam-se problemas como:

1) a consciência da falta de programa ideológico dos partidos, onde um participante do Partido Conservador é da mesma opinião de um do Liberal, todos filhos da mesma mãe, "a dona Conveniência"; 2) as oligarquias representadas pelas famílias endinheiradas no comércio do açúcar e do café, tal como a "oligarquia de Saquarema" (que, de 1853 a 1857, foi a responsável pelo gabinete de conciliação), assim chamada porque em Saquarema ficavam as grandes propriedades da família Rodrigues Torres. O gabinete do Visconde de Itaboraí e outros fatos históricos deviam ter tido importância no contexto das peças desta fase. Assim, em *Caiu o ministério*:

> MR. JAMES — Não estar lá bem informada. É difícil este crise. Neste país tem duas cousas que não estar bom: é criadas e ministérias. Criadas não quer pára em casa e ministéria dura três, quatro meses, bumba! Vai em terra. Brasileira não pode suporta governo muite tempa. Quando ministra começa a faz alguma cousa, tudo grita — No presta, homem estar estúpida, homem estar tratanta...

Ou ainda referências aos grupos:

> MR. JAMES — Não tem um só ministra de Bahia. E ministéria sem baiana — estar defunta logo, senhor.

Se *Como se fazia um deputado* denuncia o processo eleitoral formador de elementos responsáveis por tal estado de coisas, em *Caiu o ministério* encontramos a sátira violenta a uma época. A crise se define na formação de dez governos no período compreendido entre 1880 e 1889; a legislação do interesse pessoal e/ou dos interesses de pequenos grupos, com seus ministros tirados não entre os mais aptos, mas entre o grupo mais poderoso, como vimos no comentário do inglês.

Estão presentes no teatro de França Júnior referências a leis e ações políticas que se desenvolveram durante o Segundo Império: a) sobre a Abolição dos escravos: Lei do Ventre Livre (1871), dos Sexagenários (1885) e, finalmente, Lei Áurea (1888).

> TEODORO — É uma idéia de alta conveniência pública, de que os tais senhores brasileiros ainda não se lembraram.
>
> HENRIQUE — Trata-se, sem dúvida, da liberdade do ventre? (*O Tipo brasileiro*)

Em *A Lotação dos bondes*, encontramos:

> RAMIRO — Um filantropo quer comemorar o nascimento de um filho ou o aniversário natalício da mulher, liberta o ventre de uma escrava de oitenta anos e manda publicar logo em todas as folhas diárias: "Ato de filantropia: o senhor Fulano dos Anzóis Carapuça, querendo solenizar o dia etc., etc., libertou o ventre de sua escrava Quitéria".

b) sobre a Guerra do Paraguai: em *Amor com amor se paga*, o criado Vicente sente-se muito esperto para participar de tal empresa: "O filho de Inocência Floresbela do Amparo não vai para o Paraguai não, mas é o mesmo. Tenho muito amor a este pêlo e não caio de cavalo magro." Entretanto, o fato de ter prestado serviços à Guerra do Paraguai é muito importante e merece ser lembrado na folha de um personagem de *Como se fazia um deputado*.

> LIMOEIRO — ... este é o senhor Custódio Rodrigues Netuno, do Mar de Hespanha, primeiro juiz de paz mais votado e digno membro do nosso eleitorado.
>
> HENRIQUE — Já o conhecia de tradição pelos serviços prestados à causa pública...
>
> LIMOEIRO — (*Baixo a Henrique*) À Guerra do Paraguai.
>
> HENRIQUE — À Guerra do Paraguai...

Aliás, a política brasileira do Império está referenciada desde a primeira obra teatral de França Jr., *Meia hora de cinismo*, que é de 1861 (provavelmente a mesma data de *A República modelo*, perdida), época em que dominavam, há muito tempo, os conservadores, representados pela figura do Marquês do Paraná (1848 a 1862). Também encontramos referências a problemas como a exploração do capital inglês. No período de 1866 a 1868, o Brasil encontrava-se devedor de cerca de 12 milhões de libras, compromisso assumido através de dois empréstimos. Isto levou França Júnior a incluir no seu teatro uma série de críticas aos ingleses, inclusive à Questão Christie (1863).

> FELICIANO — [...] já vejo que ainda não leram Balzac. Pois saibam que o espirituoso autor da *Comédia humana* apelida

> os "ingleses" a essa raça desapiedada [credores] que nos persegue por toda a parte. Depois da Questão Anglo-brasileira creio que não pode haver um epíteto mais apropriado para designar um credor. Os ingleses são inimigos terríveis e um credor, a meu ver, é o mais furibundo dos nossos inimigos. (*Rindo-se*) Tomaram-me por um inglês!
> (*Ingleses na costa*)

Além da referência aos ingleses, inúmeras vezes são abordados outros problemas políticos do Império, por exemplo a "Liga Progressista", que em 1862 protestou contra a chamada "ditadura conservadora" e que acabou por restabelecer o novo Partido Liberal.

> LIMOEIRO — Ora, ora... Então o rapaz é algum bobo?! Encaixa-se no terceiro partido e ainda continuaremos com o governo em casa. O tenente-coronel já não foi progressista, no tempo da Liga?
> (*Como se fazia um deputado*)

c) Há, finalmente, discussões em torno da República;

> FORTUNATO — Parece-me que o Comendador é meio republicano.
>
> LUÍS — O que não o impede de aceitar condecorações.
>
> MIGUEL — Graças a quatro moleques que mandei para o sul. Se me desfizesse da cozinha inteira estaria hoje titular.
>
> FORTUNATO — (*Rindo-se*) — É boa! É boa!
>
> (*Direito por linhas tortas*)

Ou esta outra cena da sua primeira obra teatral:

> TRINDADE — Vou arrematar este brinde, senhores, bebendo à saúde daquelas idéias que mais se harmonizam com o estado de perfectibilidade e civilização dos povos: à saúde das idéias republicanas!
> (*Meia hora de cinismo*)

Haja verbo!

Agora interessa-nos abordar em especial a teatralidade da expressão comicamente estilizada nas falas de personagens brasileiros e estrangeiros. O professor Antônio de Pádua, em *Aspectos do estilo cômico de França Júnior*,[60] estudou problemas propriamente lingüísticos nesta abordagem e para lá remetemos o leitor interessado. A respeito da expressão dos personagens estrangeiros, França Júnior compõe uma espécie de linguagem "pidginizada" a que empresta um caráter cômico, dentro do seguinte espírito:

> A expressão lingüística é, no teatro, uma estrutura de signos constituídos não só pelos signos do discurso, mas também por outros signos. Por exemplo o discurso teatral, que deve ser o signo da situação social de uma personagem, é acompanhado pelo gesto do ator, é complementado pelo traje, pelo cenário etc. Estes são igualmente os signos de uma determinada situação social.[61]

Ao lado de ingleses, alemães, franceses e italianos, a expressão rústica do brasileiro surge com a finalidade de produzir efeito cômico e (o que é socialmente mais importante) este fato não caracteriza somente criados e elementos não realizados economicamente, mas também a classe média, os barões, os intelectuais, como se vê em *Maldita parentela*, *O Defeito de família*, *As Doutoras*...

Neste sentido, vamos distinguir: dubiedade de interpretação semântica, a agramaticalidade, a piada. Note-se:

> MATIAS — Mas o Senhor Artur não sabe, porque ainda não lhe contei esta. Havia em Maceió um agente da Companhia de Vapores chamado Manoel Maria. O "inzaminador", que queria "espichar-me" na tal gramática, deu-me para analisar a seguinte oração: "O vapor chegou." — O verbo é "chegou", não? — Sim, senhor. Quem é o agente? — Eu, que sou fino, respondi-lhe imediatamente: — É o senhor Manoel Maria. O meu professor, que estava ao lado, desatou a rir do sangue frio com que respondi a "progunta", e no dia seguinte...
> (*O Defeito de família*)

A piada é transcrita num registro culto entremeado de expressões rústicas que parecem estratificadas, provavelmente resultado de remota tradição social familiar, fato explorado por França Júnior para conseguir efeito cômico. Observemos esta outra fala, na mesma peça:

> MATIAS — [...] "vinha" uns cadetinhos no "bondio" dos fumantes, já se sabe: charutinho na boca e nada de me tirarem os "chapéu", apesar de eu estar fardado e trazer "as competentes divisa". Eu viro-me para eles, e digo-lhes com certo ar de ironia: — "senhores cadetes, como vai?" A coisa produziu logo efeito, porque um deles, descobrindo-se, com todo o acatamento, disse-me — "Senhor Capitão, como vão?"

O problema não é só de concordância, porque, ao lado de casos como os acima expostos, encontra-mo-lo a pronunciar "alamões", "açãos", "bãos". Gregório é um cliente da Doutora Luísa Praxedes que, a respeito da sua doença, diz:

> De "premero" vinham antes... mas agora vêm ao "despois"... já "consurtei" a "halipatia", a "homopatia", a "dosometria", tudo, tudo. Afinal disseram-me lá na roça: [...] — Pra que não vai "vê" a Doutora? "Tarvez" ela te dê "vorta". [...]

Voltamos à mesma mistura de registros culto e popular e, o que é mais importante, num personagem de baixo nível econômico. É provável que essa mistura esteja aqui formalizada por um certo grau de tensão do falante frente à doutora.

A expressão de falantes que se encontram numa situação de línguas em contato é flutuante no mesmo personagem. Isto é também característico da expressão do *pidgin*, uma vez que os *pidgins* têm sido definidos mais em termos sociais que estruturais, focalizando-se a natureza dos contextos comunicativos em que são falados. Tais contextos restringem a engrenagem gramatical disponível para comunicar as idéias e conceitos que exprimem.[62]

No texto a seguir, observemos o diálogo do inglês com o brasileiro que se diz francês, em *O Tipo brasileiro*:

> HENRIQUE — La direction du balon aérostatique, senhor, é o cousa mais facile deste mundo. Supõe vosmecê (*Segurando na cabeça de John*) que isto é o terra.
>
> JOHN (*Com dignidade*) — Minha cabeça non estar globe terraque, se vouce quer demonstra idéa, segura em sua chapéu.
>
> HENRIQUE — Non é precise zangar, senhor. (*Segurando em seu chapéu*). Supõe vosmecê que isto é o terra. Ora, senhor

> sabe que o terre está constantemente girando. O senhor quer ir au Chine, par exemple, não tem mais que sóbe cô balon a uma certe altura; fica lá parade e esperra que o Chine passe. Quando vosmecê aviste o Chine desce tout de suite e assim em muito pouco tempo pode viajar tout le monde.

Mr. John chega à sofisticação de cantar um lundu em *pidgin* rimado:

> Mulatines dá caroce
> Na pescoce
> Aqui está tua cambau,
> Mete ferra do gilhadau
> Minha amada,
> No teu dengue cachorrau.

O inglês de *Caiu o ministério*, Mr. James, às vezes se esquece que todos os seus substantivos masculinos terminam em *-a* e que não consegue pronunciar o ditongo final *-ão*. Ao lado de "maquinisma", "sistema adotada", usa "meu invenção" e "caminha de ferro". Por outro lado, o alemão de *O Defeito de família*, ora pronuncia "não", ora "non", ora "no" e não é coerente no uso de fonemas que caracterizam sua expressão: assim, às vezes o *b* inicial é *p*, às vezes é *b*, por exemplo, "ponito" e "Bedróbolis", entre outros casos, como se vê no texto abaixo, onde as sonoras se ensurdercem e as surdas se sonorizam:

> RUPRECHT
> (*Canta*)
> Isto assim não está ponito
> Eu não bosso aqui fifer
> Vai me embora bra Bedróbolis
> Cerfexa e queixo facer

Já que estamos no âmbito dos versos, citaremos também os do italiano Pascoal Basilicata, em *Como se fazia um deputado*:

> Io sono mascati
> Comprate, senhori
> Uceli, macachi
> E miei vasi de fiori

Com quello que ganho
Non ganho niente
Perche non guadanho
Ne cento per cento

Os problemas são os mesmos, quer políticos, sociais ou individuais. Note-se, porém, que França Jr. é o comediógrafo por excelência, não havendo, mesmo entre os dez textos não encontrados, nenhuma notícia de drama por ele escrito. Talvez por seu amiudado contato com Artur Azevedo, algumas de suas peças já apresentam traços acentuados da revista.

Qorpo-Santo - fragmentos de um discurso absurdo

Um louco, perante sua família, seus conterrâneos e contemporâneos e ainda para alguns críticos de nossos dias. Algumas vezes internado, outras liberado com diagnóstico de lucidez; professor, fundador e diretor de colégio, delegado; interdito. Escritor.

Nascido em 1829 (Vila do Triunfo) e morto em 1883 (Porto Alegre), José Joaquim de Campos Leão (Qorpo-Santo) viria a tornar-se — em 1968, no Rio de Janeiro, trazido ao conhecimento do público carioca por conterrâneos integrantes de montagens de três de suas peças — "precursor do teatro do absurdo", antecedente em décadas a Alfred Jarry.[63]

O último epíteto traz consigo não apenas a responsabilidade de definir o dramaturgo — inserindo sua produção num circuito que reúne tantas diversificadas obras e procedimentos artísticos quantos problemas a seu respeito. Mais do que classificação, ser precursor do teatro do absurdo coloca sobre os ombros do morto o peso da tarefa de alçar a dramaturgia brasileira à alegre e ufanista posição de vanguarda da vanguarda: Jarry começou a escrever no final do século passado, ao passo que Qorpo-Santo realiza sua obra em meados do mesmo século.

Não discutiremos aqui o problema do absurdo. Nem o da loucura. Interessa-nos a vida da obra. Deixemos descansar o morto, sem peso sobre as costas. Pois, como pergunta Foucault[64], "O que é um autor?"

Pode-se indagar as intenções de um morto? Interroguemos, então, diretamente, a obra e seus modos de instaurar-se como discurso.

Pensar a presença da obra é ocupar o espaço deixado pela ausência do autor como individualidade particular, cujas marcas se perdem no emaranhado estabelecido entre a obra e o gesto da escrita. Mas o que é uma obra? À falta de uma teoria que a determine, interroguemos este espaço vazio, habitado pela ausência do autor e pelas "funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto".[65]

Qorpo-Santo escreveu alentada obra, da qual constam peças de teatro, poemas, uma "enciclopédia". Na qualidade de louco, quem o editaria? Montar sua própria gráfica pôde garantir a impressão. Gesto convicto de quem quer tornar-se autor. Gesto com o qual a infâmia de ser louco (cf. Foucault) é ultrapassada para fazer chegar até nós a fama de um artista. Não sem alguns problemas.

Ao tratar dos homens infames, Foucault considerou aqueles que,

> [...] nas suas infelicidades, nas suas paixões, naqueles amores e naqueles ódios, houvesse algo de cinzento e de ordinário aos olhos daquilo que habitualmente temos por digno de ser relatado; que, contudo, tenham sido atravessados por um certo ardor, que tenham sido animados por uma violência, uma energia, um excesso na malvadez, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no infortúnio, tais que lhes proporcionassem, aos olhos daqueles que os rodeavam, e à medida da sua própria mediocridade, uma espécie de medonha ou lamentável grandeza.[66]

Sob o nome de Qorpo-Santo (que se pode dizer personagem de José Joaquim de Campos Leão) um conjunto de textos está agrupado e se distingue de outros. E basta o nome próprio (qual é e de quem é a propriedade? O nome é predicado ou atributo?) para caracterizar certas marcas do discurso. Se, com Foucault, a função autor é

> característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade[67]

vejamos de que maneira Qorpo-Santo insiste em imprimir a sua marca — inclusive tornando-se personagem do autor que ele é —, ao mesmo tempo, dissolvendo-a.

Mas, para sair da condição de infame é necessário organizar um discurso e propiciar, ao leitor, uma construção racional que corresponda à idéia "autor"; é preciso uma criação; é necessário estabelecer um espaço que dê origem à escrita. E desaparecer ou criar um modo de aparecer como sujeito do discurso. Diz Foucault:

> [...] trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso.[68]

O que para alguns pode ser considerado como obra confessional ou mesmo autobiográfica; ou, ainda, esforço de um "pobre louco" para estabelecer contato com o mundo através da organização de uma linguagem, tudo isto pode ser aquilo mesmo que torna a obra de Qorpo-Santo um espaço de criação radical de uma obra de arte.

Falamos acima de "vanguarda". Certo é que Qorpo-Santo em muito se distingue de seus contemporâneos e lança-se para um tempo radicalmente outro que não o seu. Traços que saltam à vista em seu teatro — e na sua poesia — situam-no entre aqueles que, no século XX, forçaram uma mudança de atitude em relação a noções como ação — aquilo que tradicionalmente se tem como espinha dorsal do teatro, próprio de seu modo de narrar. As dezessete peças de Qorpo-Santo são fragmentos compostos de fragmentos que, tal como num calidoscópio, podem deslocar-se livremente e associar-se entre si, de modo a formar a cada vez novas combinações.

Contemporâneo da comédia romântica e passando sua vida fora do centro de produção teatral da época (Rio de Janeiro), Qorpo-Santo foi, no entanto, capaz de revelar certa consciência do que só muito mais tarde se chamaria encenação no sentido de obra construída a partir da interpretação do texto literário teatral. A encenação é, portanto, resultado do binômio obra literária/obra cênica. Na edição de *Qorpo-Santo — teatro completo*, aparece o seguinte "recado" do dramaturgo a possíveis encenadores:

> Julgámos quando começamos a imprimir este Livro — que não bastariam as comédias para preenchê-lo; e por isso escrevemos em seu princípio —

> - ROMANCES E COMÉDIAS -
> As pessoas que comprarem e quiserem levar à Cena qualquer das Minhas Comédias — podem; bem como fazer quaisquer ligeiras alterações, corrigir alguns erros e algumas faltas, quer de composição, quer de impressão, que a mim por numerosos estorvos — foi impossível.
> Porto Alegre, terça-feira, julho 17 de 1877.
> O autor, José Joaquim de Qampos Leão Qorpo-Santo[69]

Vê-se no trecho anterior que, para Qorpo-Santo, não está em questão a figura jurídica do autor — aquele que recolhe somas por direito autoral e pode ser responsabilizado pelo que diz ou escreve — cujo advento se dá em torno do século XVIII. Importa, sim, o ato de convocar outras autorias a completar-lhe a obra e, paradoxalmente, torná-la o que ela é: incompletude. Os recados aos encenadores surgem também ao final de algumas comédias, como em *Um credor da Fazenda Nacional,* em que QS deixa mais de uma sugestão para o término do espetáculo. O que se segue vem logo após a última rubrica:

> (Já se vê que há descomposturas; repreensões; atropelamento, carreiras em busca d'água; ligeireza para se apagar; aparecimento de alguns outros empregados ao ouvirem o grito de fogo etc. Pode acabar assim; ou com a cena da entrada do Inspetor, repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres; e terminando por atirarem com livros e penas; atracações e descomposturas etc.).[70]

O princípio, o meio e o fim (a ação, para Aristóteles) não são nada que se possa determinar no texto em si, mas na fruição do espectador. A noção de continuidade não é fixada por um enredo em que essas três partes se encadeiem. Dessa forma, o tempo: não é possível fixar as continuidades. Não se sabe exatamente quando ocorrem as situações, que, por sua vez, aparecem inteiramente despojadas da idéia de seqüência de fatos. O tempo, em Qorpo-Santo, obedece, pois, à fragmentação da ação. E pode-se mesmo falar em ação?

Exemplo de descontinuidade é a peça *Um assovio*, em que aparece, no primeiro ato, o criado, Gabriel, em conversa com seu amo Fernando. O criado fala de um filho de seis meses. No segundo ato, surge uma filha já adulta, sendo que o amo desconhece inteiramente o casamento do criado, tratando o enlace como coisa recente. O criado, por sua vez, muda seu próprio passado:

> FERNANDO — Onde diabo, em que casa tinhas tu metido a mulher e este anjo de bondade!? Tão escondidos ou bem guardados, que eu nunca pude saber que existiam!?
>
> GABRIEL — Não me convinha; porque sei quanto o Sr. é amigo de alheias mulheres! [...]

A ação (ou a ausência de) dá suporte a um sujeito que se dissolve e desdobra. Em *Hoje sou um; e amanhã outro,* Rei e Ministro trocam sucessivamente de identidade: o Ministro, na apresentação das personagens, chama-se Eleutério e assina-se depois Dr. Sá Brito. Em seguida, o mesmo Ministro fala ao Rei a respeito de um grande homem chamado QS; depois, ele, Ministro, assina-se QS. Finalmente, o próprio Rei assume esta assinatura em um de seus despachos. No início da peça, o Ministro expõe ao Rei uma teoria sobre a transmutação dos espíritos. É que o Rei está indignado por não ter sido cumprida uma ordem sua, ao que o Ministro responde, argumentando que um rei pode ter sido — noutra encarnação — um serviçal, enquanto que este mesmo serviçal pode ter sido rei.

QS é personagem de Qorpo-Santo (que é, por sua vez, personagem de José Joaquim de Campos Leão) e passa como um fluxo de identidade pelos outros personagens. O predicado se torna sujeito porque este se apaga. Tal como nos verbos intransitivos:

A árvore cresce	=	O crescimento da árvore	=	[x] faz crescer a árvore

A "árvore" é, na verdade, objeto do crescimento. E ocupa, neste caso, o lugar vazio de um sujeito. Fluxo, portanto, que desfaz o sujeito-autor e constrói o sujeito-personagem para desfazê-lo também. É interessante notar como o ato de escrever constitui-se em problema. No texto de *As Relações naturais,* o personagem Impertinente abre o espetáculo falando de sua "ingrata e nojenta imaginação" e busca saber o que o inspirou "ao mais improfícuo trabalho" como escritor. Trabalho este do qual desiste para participar como personagem do drama que ele mesmo escreve.

Na mesma peça, Inesperto é, a um só tempo, amo e criado; assim como Mildona, filha e amante, vive numa família que é também um prostíbulo. Mas nem o pai, Malherbe, nem a filha/amante praticam incesto:

> MALHERBE — Ah! és tu, minha querida Mildona? Quanto é doce vermos feitos de nossos trabalhos de longos anos! Um abraço, minha estimadíssima, minha mesmo queridíssima filha!
>
> MILDONA — O Sr. não reparou bem; eu não sou a sua encantadora filha; mas a jovem a quem o Sr. em vez de amizade, sempre há confessado tributar amor!

O que se efetiva são trocas de posição de sujeito. Dessa forma, vários personagens podem ter um só desempenho (criado/amo, filha/amante). No caso de *Um credor da Fazenda Nacional* dá-se o inverso: a função de cobrar à repartição será executada por um só personagem (ainda que aparentemente se trate de dois sujeitos), pois Credor e Outro são de fato o mesmo.

Recapitulando: do mesmo modo como ação, tempo e lugar são evanescências, já que não se podê fixá-los, as personagens não se deixam apreender em definições claramente determinadas, pois são: 1) polivalentes: Robespier, de *Lanterna de fogo,* é médico, advogado, bruxo; 2) assumem simultaneamente mais de um estado ou função, como pai/filho, morto/vivo; 3) desdobram-se sucessivamente: Robespier torna-se Velho, Visconde e retorna a Robespier; 4) uns substituem outros, como no caso de *Um credor da Fazenda Nacional*, em que Outro toma o lugar do Credor para realizar o desejo deste de incendiar a repartição pública.

Vejamos este caráter de evanescência.

Qorpo-Santo põe em causa a própria noção de personagem como sujeito de uma narração. Para Anatol Rozenfeld, o que constitui a narrativa, seja teatral ou de ficção, é o personagem, que se define "na distensão temporal do evento ou da ação"[71]. O situar-se no tempo e ser tempo na fragmentação da linguagem de QS funda um sujeito tornado impossível, o que abala o conceito de personagem, depois de necessariamente abalada a própria noção de homem. Qualquer idéia de exemplaridade (negativa ou positiva) fica sacrificada pela ausência de contornos definidos de comportamento, padrões morais, assim como por qualquer pretensa universalidade. É radical o desprestígio da "imitação de caracteres", tão cara a Aristóteles e ao racionalismo, que constroem a noção de indivíduo-personagem como decalque do indivíduo ideal.

Sendo evanescências, as personagens de QS apresentam-se em imagens que, uma vez captadas pelo leitor/espectador, mostram seu duplo: seu espectro. E esses espectros nada têm de semelhante ao fantasma do pai de Hamlet, por exemplo. Ao se instaurar a imagem de um morto-vivo ou de um criado-amo, cria-se um ponto zero na contraposição de um sinal positivo e um negativo. Mas a imagem não se fixa no ponto zero para tornar-se um nada: ela passa pelo zero na direção de sua recriação, que é, ao mesmo tempo, revisão de seu passado (de morto a vivo, de criado à situação de amo). À frente da diluição do tempo e do espaço, as personagens se fundam na dissolução de seu ser espectros. E, como tais, podem assumir qualquer face do prisma que as conforma, às vezes mostrando mais de uma face simultaneamente, conforme descrevemos.

Já assinalamos anteriormente como transparece na dramaturgia de QS a problematização do ato de escrever. A presença explícita do personagem QS (às vezes CS ou mesmo Qorpo-Santo) — em textos como *Hoje sou um; amanhã outro, A Impossibilidade de santificação; ou a santificação transformada, Dous irmãos* e outros — não exclui, obviamente, a hipótese da confidência e do auto-retrato (de um louco? De um gênio?). Mas o seu mirar-se na obra se dá ao mesmo tempo em que a observa e questiona, bem como aos processos de construção utilizados; funda-se aí mais uma instância de sujeito: a do crítico (leitor) no interior da própria obra. Vale lembrar a "brechtiana" e bufa autocrítica de um discurso bufo, tal como a vemos em *A Separação de dois esposos:*

> MULHER — Tu és o diabo! Ainda não vi um homem mais ciumento! Tudo ele faz nascer, ou pender, do, ou para o sentido, ou lado mau! Quase que ia dizendo — Arre lá contigo! Mas como me parece não ser expressão portuguesa; ou ser um erro contra as regras de sintaxe...salvo se quiséssemos fazer dessas palavras um advérbio de aversão ou de espanto; não direi. Mas...estás hoje algum tanto insuportável!

Diz Foucault:

> O autor — ou o que tentei descrever como a função autor — é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito. Especificação possível ou necessária? Olhando para as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, longe disso, que a função autor permaneça constante na sua forma, na sua complexidade e mesmo na sua existência. Podemos imaginar uma cultura em que os discursos circu-lassem e fossem recebidos sem que a função autor jamais aparecesse.[...][72]

O que é um autor?, conferência pronunciada por Foucault em 1968, deu margem a dificuldades de entendimento. Respondendo a intervenção de Lucien Goldmann, esclarece que "não disse que o autor não existia"[73]. Se há desaparecimento do autor para dar lugar à obra, junto com ela emerge a "função autor". O interesse de Foucault é pensar o exercício da função, as condições, o domínio etc. Assim,

> [...] Se tivesse feito uma conferência sobre o sujeito, é provável que tivesse analisado da mesma forma a função sujeito, isto é, tivesse feito a análise das condições que possibilitam a um indivíduo cumprir a função de sujeito. Seria ainda necessário precisar em que domínio o sujeito é sujeito, e de quê (do discurso, do desejo, do processo econômico etc.) Não existe sujeito absoluto.[74]

Voltando a *A Vida dos homens infames*, Foucault fala de documentos do século XVIII que dão conta de homens condenados por assassinato ou roubo, com ou sem provas, por acusação caluniosa ou não; homens e mulheres internados em manicômios, sendo loucos ou não. O fato de terem sido alvos de atos do poder — atos de discurso — permitiu que as misérias desses homens chegassem a nós, em registros oficiais que não dão conta de suas vidas, mas são suficientes para tirá-los da massa ignorada e anônima e dar-lhes individualidade e pequena figuração na história. O infame (por acusação de loucura) José Joaquim de Campos Leão encontrou no discurso poético e teatral o seu lugar de autor e espaço de fama. Pântano escorregadio, Qorpo-Santo parece que sabia. Pois, ao estabelecer os fluxos de sujeito tal como o fez, materializou em cena personagens transindividuais. Baile de máscaras onde as identidades comparecem para se perder. Como diz Roland Barthes,

> [...] lingüisticamente, o autor nunca é nada mais além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um "sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer "suportar" a linguagem, quer dizer, para a esgotar.[75]

Mas se um "eu" escreve, quem é ele e o que faz? Seu lugar não é o da origem da escrita. Seu gesto se inscreve num fluxo de sujeitos no interior do qual a cultura já se encarregou de enformar a escrita. Como vimos, Qorpo-Santo convocava o encenador/leitor para completar-lhe a obra. Melhor seria dizer: para continuar-lhe o fluxo e reenviá-lo a outros. QS sabia que, tal como o autor, o leitor também não tem biografia pessoal, mas só ele realiza as sínteses possíveis de tudo aquilo que constitui a obra. Ponto de confluência para novas irradiações.

O fluxo define-se por ser aberto e rejeitar limites, não conhecer fronteiras e determinações; assume às últimas conseqüências os riscos de sua incontrolabilidade. No outro extremo, parte da crítica incorre, sem perceber, no equívoco de tentar a captura do autor através da história, da sociedade e, tratando-se de Qorpo-Santo, do psiquismo de José Joaquim. Chamá-lo de louco é ignorar-lhe a obra e não reconhecer que "o abalo do autor atinge também a crítica", como bem adverte Roland Barthes[76]. Louco José Joaquim, devolve-se o autor (e seus espectros) à infâmia: circularidade que aprisiona o fluxo e traga a obra de arte.

Uma das dificuldades com que se depara a crítica ao abordar a obra de Qorpo-Santo é o seu caráter atípico. Há os que "resolvem" o problema chamando de louco o escritor; há os que se apressam a defender-lhe o estatuto de gênio classificando-lhe as peças como "teatro de absurdo". A favor da tese da loucura está o argumento de que na década de 60 do século passado — período de vigência, no Brasil, do convívio das estéticas romântica e realista — nada indicava a explosão de linguagem ocasionada pelo profundo questionamento do mundo, que fundou a arte moderna; nada na sociedade brasileira, que mal se preparava para vislumbrar a era industrial, solicitava uma arte que desconstruísse as relações sociais ainda não saídas do mundo patriarcal. Não se subestime a força do argumento. No entanto, não seja ele suficiente para que se enterre o problema; pois neste caso seria dada à arte a mera destinação de dar atendimento às demandas sociais: as mudanças reclamam linguagens novas que as traduzam.

Alguns pontos de luz podem ser lançados sobre o problema, caso reconsideremos, com Alain Badiou[77], o estatuto da arte e seus modos de acontecer. Para ele, o século XX assiste ao esgotamento das doutrinas que estabeleceram vínculos entre a arte e a filosofia: vínculos didáticos (Platão — a arte, sob vigilância da filosofia, teria seu lugar garantido na *polis* sob a condição de dar a conhecer a Virtude); clássicos (Aristóteles — a arte é terapia através da "catarse") e românticos (Schelling, Nietzsche — a arte é encarnação; realização, no finito, da idéia filosófica abstrata). Tal esgotamento provoca hoje "uma desesperada falta de laço entre a arte e a filosofia"[78]. Um reatamento de laços só será possível caso se reconheça a singularidade da arte, sua diferença com a ciência, a política. A arte é processo de verdades: pensamento ativador de verdades irredutíveis a outras, inclusive filosóficas. Mas a verdade da arte não se dá numa obra isolada; dá-se num processo iniciado por um evento. A obra é um ponto da verdade do processo, "ponto-sujeito de uma verdade artística"[77]. A ação comunicativa das obras entre si e com a sociedade realiza o que Badiou chama de "configuração artística".

> A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é portanto, em definitivo, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura no evento (que em geral torna acadêmica uma configuração anterior). Essa configuração não tem nome próprio nem

> contorno definido, nem mesmo totalização possível sob um só predicado. Não se pode esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente. Ela é uma verdade artística, geralmente designada por conceitos abstratos: música tonal, pintura figurativa, tragédia clássica, *nouveau romain* etc.[80]

Se a arte é verdade singular, prossegue Badiou, ela condiciona a filosofia sem deixar-se condicionar por esta, pois cabe às próprias configurações de arte pensar a si mesmas nas obras que as compõem. A arte é, portanto, "pensamento do pensamento que ela é"[81]. O que confere aos eventos, obras e configurações uma total ausência de limites e uma liberdade que se efetiva na mais completa imprevisibilidade.

Se a sociedade não pode demandar à arte que se pronuncie desta ou daquela maneira segundo as mudanças que ela, sociedade, sofre, a arte pode, por seu lado, demandar o seu deslindamento (embora não a sua decifração, como quer Barthes).

Ser vanguarda da vanguarda, ser teatro de absurdo muito antes do absurdo do século XX é questão que o próprio processo de inserção da obra de Qorpo-Santo nessas configurações será capaz de responder. E então o evento (e o advento) Qorpo-Santo revelará a sua verdade.

Como disse o Dom João, por Fernando Pessoa, em *Mensagem*:

> Louco, sim, louco, porque quis grandeza
> Qual a Sorte a não dá.
> Não coube em mim minha certeza;
> Por isso onde o areal está
> Ficou meu ser que houve, não o que há.
>
> Minha loucura, outros que me a tomem
> Com o que nela ia.
> Sem a loucura que é o homem
> Mais que a besta sadia
> Cadáver adiado que procria?

Artur Azevedo - a equipe que virou o século

O teatro de Artur Azevedo deve ser estudado, de modo geral, pelo trabalho executado por uma equipe de dramaturgos. Dizemos de modo geral porque é a produção dessa equipe que vai dominar e revelar, através do teatro, o que costumamos estudar como virada do século. Politicamente, isto representa as lutas em prol da instalação da República, ameaçada pelas heranças das dívidas assumidas na Monarquia; problemas sociais e econômicos advindos da libertação dos escravos; e um fascínio por mudanças há muito esperadas. Estas transformações — ou esperanças de — são traduzidas em lutas travadas entre idéias conservadoras e os princípios de libertação, de que a República foi o fulcro. Lutas entre civis e militares: a chamada Revolta da Armada, apresentada na opereta *Pum!*, de Artur Azevedo e Eduardo Garrido; a também conhecida por Rebelião da Chibata, que já não encontrou mais a atividade da equipe, porém, sem nenhuma dúvida, um marco descrito mais tarde por um continuador da equipe, Gastão Tojeiro, em *João Cândido*; a rebelião de Canudos, que teve suas ilusões espelhadas em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; e em *O Jagunço*, de Artur Azevedo. Utopias e deboches vislumbrados em manifestações definidas nos textos de Lima Barreto; em *Canaã*, de Graça Aranha; *O Ideólogo*, de Fábio Luz; *Regeneração*, de Curvelo de Mendonça, todos eles citados no doce e sério trabalho de Flora Süssekind.[82]

Aqui inclui-se um terceiro elemento, o operário — cujas manifestações teatrais veremos em capítulo posterior —, mas que escapou cronologicamente às revistas da equipe. Resumindo: crises econômicas, sociais e políticas gerando soluções utópicas, libertárias e conservadoras; o fascínio de uma cidade que é Corte Imperial e Capital Federal; a "malandragem" e o "carioca" tentando resolver na superfície o que dependia de uma visão profunda. Ambos os tipos, malandro e carioca, em atividade desde a comédia de Martins Pena. Finalmente, as vindouras tentativas de libertação operária, as greves, os anarquistas em busca de um palco.

Agora os fatos políticos ou sociais serão apresentados mediante o aprimoramento de dois elementos que antes eram apenas complementares: os cenários e a música. Entra um elemento novo, que vem fazer a apresentação dos temas, denominado *compère*.

É possível que o *compère* tenha tido função muito mais importante que a de apresentador. De modo geral, a revista era uma colcha de retalhos de fatos e acontecimentos os mais imprevistos e disparatados: ao lado de um problema político, desenvolve-se uma trama amorosa ou uma cena ingênua de um roceiro. Não se trata de um calidoscópio porque os fragmentos não se sistematizam. No fragmentário da revista está sempre o imprevisto, que pode ser um fato totalmente desligado do primitivo. Por esse motivo, o *compère* — *compadre* na nomenclatura brasileira, ao qual se acrescentava às vezes uma *comadre*, quando a figura era feminina — teria que ir além de simples apresentador. Era revelador de um prisma do espetáculo. Décio de Almeida Prado diz que:

> [...] Havia os cômicos que figuravam neste ou naquele quadro, em caracterizações diversas. E por cima deles, com funções moderadoras, pairava o *compère*, não tão caricatural quanto os outros (o exagero cansa), assegurando a relativa continuidade do fio narrativo e conquistando o público por sua simpatia pessoal, sua facilidade de comunicação.[83]

Quer dizer, o *compère* era um prisma que, na ausência do calidoscópio, criava os nexos entre as cenas.

No Brasil, a escala hierárquica dava lugar de honra à "opereta", que compreendia um enredo, personagens e música erudita. Sousa Bastos[84] inclui no gênero a "ópera burlesca" e diz que a "burleta" é uma classificação italiana que diz respeito "às farsas, especialmente às que têm música". No mesmo gênero incluiu ele a "zarzuela" como expressão espanhola da burleta, diferenciada pela presença de canções e músicas populares: marchas patrióticas, danças alegres, "seguidillas", "malagueñas", "boleros", "pasacalles". A "mágica" segue-se definida como uma "adaptação portuguesa da *féerie* francesa", informa Décio de Almeida Prado[85]. Complementam-na, entretanto, as complicadas mutações dos cenários, os truques cênicos e luxuosos, alçapões e nuvens capazes de movimentar a expressão, que se desloca do natural ao sobrenatural, a exemplo das comédias medievais. O terceiro gênero e, provavelmente, o mais usado no Brasil e em Portugal, é a "revista".

Tudo isto nos leva a uma reflexão sobre uma sociedade onde, ao lado da utopia, conviviam uma crescente valorização do dinheiro — em parte considerado responsável por uma prostituição elegante e burguesa dos modelos e conceitos éticos — e a moral conservadora, um tanto já desgastada. À *revista* competia pôr a descoberto os vexames e as chagas.

Maria Helena Kühner[86], citando Galante de Sousa, informa que, após a presença, entre nós, da opereta francesa *O Alcazar*, o gênero *revista* se inaugura no Brasil com *As Surpresas do Senhor José Piedade*, levada à cena no Ginásio Dramático, em 1859.

Os dados são ainda insuficientes, mas Galante de Sousa faz referência a uma comédia-revista do ano de 1874, representada no Teatro Fênix Dramática em janeiro de 1875, com o título *Rei morto, rei posto*.[87]

Entretanto, Lafayette Silva[88] aponta a autoria de Justiniano de Figueiredo Novais (que nasceu no Rio em 1829 e morreu em 1877) para *As Surpresas do Sr. José da Piedade*. Lafayette afirma que uma revista denominada *Revista do ano de 1874* foi apresentada a 1º de janeiro de 1875, no Teatro Vaudeville, pela Companhia Martins; e *Rei morto, rei posto* foi levada a 5 de janeiro do mesmo ano, no Teatro Fênix, pela empresa Heller. Estas duas revistas são de autoria de Joaquim Serra. Mais adiante veremos que a equipe de A.A. vai montar a *Revista do ano de 1877*. Cada uma destas quatro peças é apontada por diferentes autores como a primeira revista encenada no Brasil.

Voltemos à equipe: era formada por dez escritores, sendo dois portugueses (Eduardo Garrido, 1842-1912; e Lino d'Assunção, 1844-1902) e os outros brasileiros: França Jr. (1838-1890); Moreira Sampaio (1851-1901); Frederico Severo (?-1906); Urbano Duarte (1855-1902); Aluizio Azevedo (1857-1913); José Piza (1869-1910); Gastão Bousquet (1870-1918). Todos como uma rosácea que girava em torno do mesmo ponto representado por Artur Azevedo (1855-1908). Pela data dos falecimentos, verificamos que a atividade da equipe mal ultrapassou a primeira década e apenas um não viu a virada do século.

Para estudarmos este final da comédia, isto é, do primeiro capítulo que dedicamos à comédia brasileira, é preciso levar em conta uma séria mudança na estrutura do gênero. Cria-se, então, praticamente outro, ou melhor, uma nova espécie do gênero: a "Revista". O primeiro dicionarista do teatro em língua portuguesa, Souza Bastos, assim define:

> REVISTA — é a classificação que se dá a certo gênero de peças, em que o autor critica costumes dum país ou duma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos etc. Nas peças deste gênero todas as coisas, ainda as mais abstratas, são personificadas de maneira a facilitar apresentá-las em cena. As *revistas*, que em pouco podem satisfazer pelo lado literário, dependem principalmente, de terem agradado, da ligeireza, da alegria, do muito movimento, do espírito, com que forem escritas, de *couplets* engraçados e boa encenação. [...] Houve época em que, nas *revistas*, o escândalo predominava e eram festejadíssimas as caricaturas de personagens importantes da política. Tudo isto hoje está proibido. Pois, sinceramente, era isso preferível à pornografia de que quase todas as *revistas* hoje estão recheadas. O que principalmente aumenta de ano para ano é a natural exigência do público em querer ver essas peças luxuosamente montadas. Já que aos ouvidos falta a crítica mordaz, que gozem os olhos os deslumbramentos de cenários, vestuários e adereços.[89]

Entra em cena a equipe, com a revista *O Rio de Janeiro em 1877*: "Comédia de costumes populares, satírica e burlesca de espetáculo, ornada de *couplets* e coros, visualidades, transformações, em três atos, um prólogo e [18] quadros, pelos senhores Artur Azevedo e Lino d'Assunção. [Música de Gomes Cardim e outros]". De acordo com o que diz o falso título da edição do INACEN.[90]

O *compère*, já na sua primeira apresentação, pede palmas e argumenta:

> Hão de convir que é muito original esta idéia de encaixar o *couplet* final no princípio: mas, como tenho os meus pressentimentos de que no ano de 1877, que principia amanhã, há de andar tudo às vessas, assim o faço. De mais, é mau costume pedir palmas no fim da peça; a gente as deve pedir no princípio, antes que o público saiba o que vai ver. O sujeito que vai empenhar-se com o examinador para que lhe aprove o filho plenamente na Instrução Pública, fá-lo sempre antes do exame. Que diabo. O pequeno pode sair-se mal e então

> o pedido não tinha pés nem cabeça (*Escarra, tosse, assoa-se*). O teatro representa uma gruta agreste em um país inteiramente desconhecido. Nesta gruta é que se costumam reunir, no dia 31 de dezembro, as calamidades brasileiras, a fim de darem conta de seus trabalhos durante o ano, e predisporem-se para o vindouro. Cena I apareço em "O bedel" e digo: — Agora é que começa a revista.

A Política vai presidir a reunião e assim convocar o Bedel, para, como *compère*, fazer a chamada dos presentes. A Política já se define como "a principal das calamidades brasileiras"; a Fome não aparece por "estar jantando"; a Febre Amarela afirma: "não tenho cor política"; a Junta de Higiene "está ocupada com algum parecer", por isso não compareceu; mas a Ilustríssima (a Câmara) empenha-se em "calçar as ruas onde moram os vereadores". A Seca, que aparece acompanhada de seus horrores, opõe-se à Inundação. A City Improvements declara-se mãe das doenças, da mesma maneira que a Febre recorre à empresa Gari para continuar suas atividades. O Médico e a Morte, abraçando-se e beijando-se, declaram: "temo-nos muita amizade/ juramos constante amor!" E a Beribéri diz-se nascida nos desertos africanos, conterrânea, portanto, de Otelo e no momento naturalizada brasileira. Outras calamidades são a Conferência, o Veículo, a Subscrição e a Capoeira, para citar apenas as personagens que constam do Prólogo, onde o Boato é o antagonista da Política.

Se esta revista do ano de 1877 foi a primeira da equipe[91], o maior sucesso foi mesmo *O Mandarim*, revista cômica de 1883, escrita em colaboração com Moreira Sampaio. A imigração foi colocada como a substituta da mão-de-obra escrava. É preciso não nos esquecermos de que estamos vivendo a plena propaganda abolicionista e republicana. O Mandarim entra em cena sob a recomendação da Política, a quem o Barão define:

> BARÃO — A diretora, a presidente, a chefe, o mandarim, finalmente, deste Congresso de Males. Esta senhora é o fio condutor de todas as calamidades públicas.
>
> POLÍTICA — Mesmo de algumas particulares... Sou o mediador plástico entre a escravidão e a casa de comissão; entre

> a capoeira e o vagabundo; entre o bacharel e o comen-dador; entre a loteria e a casa de jogo; entre o aluguel de amas-de-leite e o aluguel de cocotes; entre o mendigo e a subscrição; entre a mofina e o testa-de-ferro; entre o vendedor de balas e o comprador de votos; entre a moléstia e o cortiço; entre...
>
> MANDARIM — (*interrompendo-a*) Tá! Tá! Tá! Não é mediador plástico: é elástico! São estes os seus prosélitos?

A Política, então, desfila a lista: "A Escravidão a pavorosa mancha!/Provocante Cocote sem pudor.../A Subscrição lá passa toda ancha./O Jogador, o Agiota, a Loteria, o Quiosque, a Polícia, o Bonde e a fila sem fim de calamidades".

Trata-se da mesma exposição de quadros divididos em cenas, incluindo declamações, cantos e falas. Na cena X do quadro sexto do segundo ato de *O Mandarim*, o Ponto, assumindo o papel do *compère*, explica:

> PONTO — Respeitável público, eu sou o ponto. Por culpa minha, e só minha, que passei duas páginas da peça sem apontar, deixou de ser incluído o Excelsior no quadro que acaba de ser representado. Entretanto o Excelsior foi, sem dúvida, o acontecimento teatral mais importante de quantos ocorreram durante o ano. O empresário veio pelo porão cutucar-me na perna e dizer-me que subisse ao palco e declarasse que o Excelsior seria exibido em um quadro separado. É o que faço.

Segue-se o quadro VII, com uma "Paródia do Excelsior".

Além da grande riqueza de tipos e quadros em cena, um outro aspecto que marcava a revista de ano era a caricatura pessoal e a carapuça que políticos e indivíduos da época tomavam para si ou lhe eram dirigidas. R. Magalhães Júnior[92], num estudo de grande importância, não só sobre Artur Azevedo como sobre a virada do século, localiza alguns destes tipos. O Barão de Caiapó de *O Mandarim* deveria ter sido um muito conhecido João José Fagundes de Rezende e Silva, que sentiu-se ofendido com a figura composta pelo ator Xisto Bahia e protestou junto aos jornais e autoridades. Mas, ao que parece — e isto acontece sempre em tais episódios —, a polêmica deve ter servido de grande publicidade para a peça, pois Artur Azevedo e Moreira Sampaio não deixaram sem resposta as acusações.

A *Nova viagem à lua* é uma opereta escrita por Artur Azevedo e Frederico Severo em 1877 e representada no Rio de Janeiro no Teatro Fênix Dramática. A história é a seguinte: um estudante quer casar-se e a sua noiva é filha de antigo colega de seminário de seu pai. Ocorre que os dois, sogro e pai, brigaram quando colegas numa contenda a respeito da batina do reitor: era de cetim ou de merinó e agora o sogro somente consentirá o casamento se o seu antigo companheiro de seminário vier à corte, de onde saiu para nunca mais voltar. Os estudantes estão na fazenda do pai de Luís, onde a peça se abre com um jongo:

> Trabaia, negro, trabaia
> na roça de teu sinhô!
> O dia já vai bem arto...
> Trabaia té o só pô...

Luís, o filho, quer que o seu colega, o Machadinho, consiga convencer o velho a ir à corte encontrar-se com o futuro sogro dele. Isto só é possível porque o velho está lendo Júlio Verne e consente em fazer uma viagem à lua. Nesta viagem, transcorre a opereta, onde a lua passa a ser o carnaval do Rio de Janeiro e um foguete é conseguido juntamente com as roupas ou fantasias necessárias. Tanto a festa quanto o casamento são arranjados.

Fritzmac foi uma revista em prosa e verso, 1 prólogo, 3 atos e 17 quadros, escrita em parceria com o irmão Aluízio Azevedo, em 1888. Trata-se precisamente do dia da Abolição da Escravatura, um ano antes da Proclamação da República.

Fritzmac é um ser sobrenatural mulher/homem que atende a Pero Botelho, o diabo, e faz o *compère*:

> Meus senhores, eu sou Fritzmac, o alquimista
> À falta de outro artista,
> O prólogo farei da pândega revista.
> — Desgostoso da terra,
> Onde sofri dos homens dura guerra,
> Ao serviço me pus

> Do bom Pero Botelho
> Diabo assaz conhecido
> *Bon vivant*, divertido

Vem o Fritzmac para o Brasil, a serviço de Pero Botelho, a fim de tentar corromper a sociedade. Mas aqui encontra Amorosa, que trabalha para o deus Amor, exatamente para combater as atividades de Fritzmac. Este tem também a seu serviço a Avareza, a Luxúria, a Inveja, a Gula, a Ira, a Soberba (o próprio Pero Botelho) e a Preguiça. Diz o deus Amor: "Receando [Botelho] que sete criaturas não dessem boa conta do recado, porque se estorvariam mutuamente, incumbiu Fritzmac de reduzir as sete a uma só, por meio de misterioso processo de alquimia". Mas Fritzmac comete um grande erro: sai a perseguir uma só vítima, o Barão de Macuco. A disputa se estende por bailes e hotéis. Chega-se ao zoológico, onde se representa uma interessante cena com animais, que sugere o atual jogo do bicho. Lá, o Barão vai-se encontrar com outro "Comendador ou Barão também?/ COMENDADOR... Comendador... mas não tarda por aí um baronato". Acaba o primeiro ato com o carnaval. No segundo ato, entra a questão da Abolição:

> O BARÃO — É ele! É o projeto, que vem de São Paulo! Entrou na câmara! Meu Deus! que velocidade! Ai, os meus ricos pretinhos!

Entra o vendedor de canivetes. O canivete da Abolição tem folhas com os nomes dos jornais: "'Cidade do Rio'... é a mais pequena, mas é também a mais cortante". "País", "Revista Ilustrada" eram os jornais que lutavam pela Abolição. Mas o segundo vendedor mostra:

> Só tem uma folha, e uma folha que só serve para cortar largo, mas é ótimo canivete, e a maior das novidades! O canivete-indenização, extrai, destrói, extirpa, extermina esse calo ou antes esse calote, chamado Abolição.
>
> TODOS — Não queremos! Fora! Fora!
>
> 3º VENDEDOR DE CANIVETES:
>
> Meus senhores, comprai o canivete-república! Tem uma infinidade de folhas, e mais esta balança, em que se pesam

> os direitos do homem, e mais este sacarrolhas, que se chama Princípios de 89. O canivete da República extrai, destrói, extirpa esse velho calo — a monarquia.

E o Barão:

> Eu também quero a República, contanto que me deixem ficar com o meu título de barão, que me custou bons cobres.

O quadro X é um retrato de época. A rubrica descreve: Corredor de casa pobre"/Cena primeira/ZÉ DO BECO, depois TRIPAS AO SOL,/Zé do Beco é o dono de uma estalagem onde vão dormir os vagabundos da cidade e, por uma circunstância especial, chega até a abrigar, por algumas horas, o Barão. Os maus pagadores não permanecem na casa porque:

> ZÉ DO BECO — [...] Era o que faltava! ter eu aqui, às ordens d'estes caloteiros, a melhor casa de alugar camas do beco de D. Manoel, célebre pelo horroroso assassinato de um grumete que ressuscitou em Resende! (*Indo à porta e gritando.*) Não tenho medo de navalha, ouviu?

Mas, neste momento, entra o Tripas ao Sol, que pergunta: "Isso é aqui com o degas?" "— Oh! não senhor Tripas ao Sol! É com outro vagabundo que saiu agora". E assim prosseguem em boa prosa Zé do Beco e Tripas ao Sol, quando este: "Tenho visto as festas da Abolição". Ao que, mediante uma quase censura de Tripas ao Sol por não ter seu amigo assistido às festas, Zé do Beco desculpa-se. Entra Serapião, que deverá ficar alguns dias na hospedaria para conseguir uma vaga nos correios. Dormirá, mesmo sem travesseiro, por ser mais barato. Na cena terceira, entra um casal de negros vindos da festa:

> 1º PRETO — Entra, nhá Bituca! Aqui é que é casa que gente drume por quatro vintém.
>
> A PRETA — Eu é capaz de jurá que gente aqui não drume tão bem como lá em casa de meu senhô.
>
> 1º PRETO — Que senhô! Gente não tem mais senhô!... Treze de Maio botou tudo tão bom como tão bom! Diabo é esse brutina, que tá me pretando pé.
>
> A PRETA — Eu também tá que não pode!

As personagens vão-se revezando na cena da estalagem. Uma preta acha que: "Eh, pai João, ante no cativeiro!..." A que o Zé repreende: "Não seja mal agradecida! Não diga mal da liberdade!" Mas logo outro preto complementa: "Liberdade é bom mas barriga cheia é mió!" "Pois você não está contente com o 13 de Maio?..." pergunta Zé, e o preto: "É! Pru mode 13 de Maio preto já não vale nem dé tutão!"

Entram e saem pretos dando vivas: "Viva a lei 13 de Maio! Ave Libertas!" "Que libertas nem meio libertas! Que quer você?" E acabam querendo interpretar o que seja *Ave libertas*!: "... Sei lá! É francês! Isso anda em toda a boca! *Ave* é galinha e *libertas* é muié que ficou livre!" E seguem por aí: uma mulata, um italiano, Tiro e Queda; e o Barão, que entra apressado:

> BARÃO — Um soldado toma-me pelo desordeiro e vai prender-me; eu pernas para que te quero? Embarafusto por este beco e entro na primeira porta que encontro aberta! Onde estou eu?

Mas Tiro e Queda quer acompanhá-lo até a casa e o Barão consente na certeza de que dar-lhe-á dois mil réis; aí Tiro e Queda já avisa ao Zé: "Se ele não marcha com uma de cinco, eu encho ele."

As calamidades continuam: a falta d'água e a falta de empregadas são o desastre da convidada de um baile elegante: "Que coisa! Então agora, depois do tal 13 de Maio, que não se pode contar com criadas, que ficaram todas umas senhoras fidalgas!" Os homens, por sua vez, comentam seus problemas cambiais:

> 1º CONVIDADO: ... O câmbio está bonito, está; sobe que é um louvar a Deus de gatinhas! Mas ou me engano, ou vamos ter uma crise terrível! Esta lei!...
>
> 6º CONVIDADO — Não diga isso! E a imigração? Não vê como tem entrado gente? Quer que lhe diga? Cá para o meu comércio de vinhos a lei foi providencial. Tem sido um beber, meu rico senhor, mas um beber!...

Como toda revista que se prezava, esta também vai apresentar um quadro com os jornais e um com os espetáculos. Isto sem interromper a disputa entre Fritzmac e Amorosa, o que vai deixar o Barão sempre muito confuso, ao saber que ambas são personagens sobrenaturais, sendo uma criada pelo diabo e a outra por Amor. Daí que nenhuma delas vai além do simples namoro.

Fritzmac pretende ser uma versão jocosa do *Fausto*, fundido com a situação sóciopolítica da virada do século. O fio narrativo se desenvolve em torno da polaridade Amor/Diabo. Interessante é notar a maneira como se apresentam estas personagens: o Diabo não é (como no *Fausto*) a configuração da inteligência, mas apenas um armador de tramas. Daí a sua imagem sugerir também a do malandro carioca, que tem, em Artur Azevedo, lugar em *O Bilontra* e *O Carioca*. Amorosa, por sua vez, deixa de ter seu fundamento no paganismo para ganhar dimensões de representante do Bem cristão, protegendo o brasileiro das arremetidas de Fritzmac.

Retomemos o enfoque da virada do século. *Fritzmac* apresenta uma visão bifurcada: de um lado, o encerramento de uma tradição escravista e agrícola; de outro, a abertura para uma imagem industrialista. O próprio nome da personagem-título traz consigo uma dupla raiz: "Fritz" (do alemão) e "mac" (do inglês); e estas eram as duas principais potências industriais de então. Amorosa traz para a cena a idéia de nativismo. No entanto, as forças, apesar de opostas, não são, no texto, antagônicas.

Há, nesta peça, uma particularidade. Como uma revista de ano, os quadros se encaminham todos para uma mesma seqüência de acontecimentos, que são conduzidos pelo triângulo Amorosa, Barão e Fritzmac.

Com Urbano Duarte, Artur Azevedo produziu, entre outros textos, um drama: *O Escravocrata*, recusado pela Censura do Conservatório. O drama foi escrito em 1884, quatro anos, portanto, antes do 13 de Maio. Os autores informam que editaram o texto para que os leitores conhecessem os procedimentos da Censura:

> Embora não trouxesse o manuscrito nota alguma com declaração dos motivos que ponderaram no ânimo dos ilustres censores, para induzi-los à condenação do nosso trabalho, somos levados a crer que esta mudez significa — ofensa à moral, visto como só nesse terreno legisla e prepondera a opinião literária daquela instituição.[93]

O problema, que tanta pudicícia causou aos membros do Conservatório, está certamente no fato de Azevedo e Duarte terem construído o texto da peça a partir de uma heroína, mulher de um grande negociante, que amou um escravo e com ele teve um filho. O rapaz vive na casa do próprio negociante sem que este tenha conhecimento do laço amoroso existente entre sua esposa e o escravo. O texto termina com uma rebelião dos escravos do negociante, que se orgulha de ser o maior traficante de negros do Rio de Janeiro. Alguns elementos do drama, como a figura do seu sócio Sebastião e a de um ex-membro de uma sociedade abolicionista, o Serafim, são os executores das ordens de maus tratos e torturas com que, acreditam, devem ser tratados os negros. O melhor remédio: o "bacalhau".

> SALAZAR — Dêem-me um negro moribundo e um bacalhau, que eu lhes mostrarei se o ponho lépido e lampeiro com meia dúzia de lambadas.

A estes juntam-se: a irmã do negociante, uma neurótica; o filho do escravo que o negociante acredita ser seu filho, jogador viciado e corrompido a ponto de falsificar assinaturas do padrasto. Em suas dificuldades, liqüida as jóias da mãe e as poucas economias do seu verdadeiro pai.

É dramático o reconhecimento de pai e filho nos dois ângulos: do filho para o pai escravo e do pai negociante para o enteado. Fatos estes que se manifestam conjuntamente no final da peça, com a rebelião dos negros.

Com José Piza, Artur Azevedo escreveu *O Mambembe*, burleta em três atos e doze quadros, musicada por Assis Pacheco. Trata-se de uma peça com características diferentes das revistas que estudamos. Basta verificar pelo tema: um importante comediógrafo quer formar um elenco para, como se diz hoje, "mambembar", isto é, sair com a companhia apresentando espetáculos pelo interior do país. Na época da criação da peça, o termo sequer estava dicionarizado. Ao lado das peripécias da companhia, dois jovens se amam e ela é — sabe-se mais tarde — filha de atores; vale dizer: corre-lhe nas veias uma tradição teatral. Filha adotiva e mãe acabam de sair de um espetáculo montado num grêmio amador e são procuradas, ao mesmo tempo, por um pretendente amoroso e um diretor de teatro. Agora é unir os laços: o pretendente aceitar viajar com a companhia e representar algumas vezes o galã. A mãe aceitar que a filha siga carreira teatral, o que não foi muito difícil diante dos argumentos do diretor Frazão (entenda-se Brandão, o Popularíssimo, famoso ator e ensaiador da época). Viajam mãe, filha e futuro genro. Pelo caminho afora, vão realizando uma outra comédia de imprevistos: falta de público, de dinheiro, de compreensão dos habitantes de cidadezinhas do interior, das ridículas injunções políticas, das caricaturas dos coronéis e altos funcionários administrativos, além de problemas encontrados na relação entre pessoas que convivem a intimidade de uma vida em grupo. O forte do texto são as caricaturas e ironias que se constroem no decorrer do espetáculo. Em 1959, o Teatro dos Sete, grupo carioca, realizou uma montagem exemplar de *O Mambembe* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o que comprovou a atualidade do texto, dirigido por Gianni Ratto.

A equipe escreveu, ainda em conjunto, vários textos, alguns perdidos, outros de difícil acesso. É o que ocorre com a opereta *Pum!*, cujo tema está ligado à Revolta da Armada; e com a revista *Guanabarina*, ambas escritas em parceria com Eduardo Garrido com quem A. A. escreveu outras peças, também de difícil localização, mas que, esperamos, serão publicadas nos volumes que constituem o *Teatro de Artur Azevedo*, já citado.

A revista de ano *O Major* apresenta-se como uma atitude de corpo de bombeiros: apagar o fogo:

> ANJO — Eu sou o Anjo da Paz!
> Projeto de um país novo:
> Não quero ver em luta o brasileiro povo!

ao contrário da pretensão incendiária de vários outros textos daqueles dias confusos que marcaram o início da República.

O major não aparece na peça como personagem: trata-se de uma grande homenagem de Artur Azevedo ao Marechal Floriano Peixoto.

Como não escapa à estrutura da revista, os fatos mais importantes do ano são todos expostos em um prólogo, três atos e treze quadros:

o jogo do bicho, que naquela época se iniciava; a estátua eqüestre do Duque de Caxias; a falta de pagamento dos funcionários públicos, contrastando com a grande quantidade deles nas repartições; as reformas de ensino, especialmente a dos bacharéis; as disputas políticas Floriano/Deodoro/Custódio, estas últimas assunto da quadrilha improvisada pelo Zé da Guitarra:

> Tem uma flor no princípio
> O nome do Marechal
> Mas o nome do Almirante
> Principia muito mal.

Outras revistas evidentemente não deixariam passar incólumes tais pratos e os seus títulos já indicam, conforme assinala Ruiz:[94] *Pum!*, de Artur Azevedo e Eduardo Garrido, cujo título é uma onomatopéia dos tiros dados pelos canhões durante a Revolta da Armada; *A Vovó*, texto de Moreira Sampaio e Vicente Reis, tem no título o apelido dado ao velho canhão da Fortaleza de São João; *O Holofote*, de autor anônimo, sobre a presença dos focos de luz na cidade; *Aquidabã* e *Gragoatá*, textos de Assis Pacheco, o primeiro diz respeito ao couraçado rebelde e o segundo à lancha da esquadra de Custódio de Melo; entretanto, o grande sucesso da época e do tema foi *O Rio nu*, de Moreira Sampaio.

Como em *O Mambembe* a personagem Frazão chamava atenção para o significado de "mambembe", em *O Tribofe* a explicação do termo é pretexto para alfinetadas num eminente gramático, latinista e purista da língua, o Doutor Castro Lopes, caricaturado como o Dr. Sabichão no rondó recitado:

> Sabichão que se estafe e se esbofe
> Desejoso de tudo saber,
> O novíssimo termo — tribofe —
> em nenhum dicionário há de ver.
>
> Como gíria de *sport* aplicá-lo
> Tenho visto somente indicar
> A corrida em que perde o cavalo
> Que por força devia ganhar;

A crítica atinge também os chamados "sebastianistas" da república, quer dizer: aqueles que pretendiam continuar na República os vícios da Monarquia. Entra aí a contenda de Deodoro e Floriano, que aparece também em outra revista, a citada *O Major*.

> Quem república ao povo promete
> E, mostrando-se pouco sagaz,
> No poder velhos áulicos mete,
> Faz tribofe, outra coisa não faz.
>
> Quem só fala do seu patriotismo
> E suspira por Dom Sebastião,
> Faz tribofe, pois Sebastianismo
> E tribofe sinônimos são.

É que *O Tribofe* é uma revista de ano que apresenta os fatos ocorridos em 1891, o segundo da República. Vem ao Rio de Janeiro a família de um fazendeiro do interior, Eusébio: dona Fortunata, sua esposa; Quinota, sua filha; Juquinha, seu filho; e Benvinda, uma negra, serviçal. Estão em busca do Gouveia, o noivo de Quinota, que apareceu lá na roça, pediu-a em casamento e desapareceu. O argumento é o mesmo para as duas peças, *O Tribofe* e *A Capital Federal*: o fascínio pela Capital e o folclore do mineiro no Rio de Janeiro. Em *O Tribofe*, a família chega em busca de casa para alugar e não encontra nem hotel. Passam a noite num bonde e depois, ao visitar uma exposição do panorama do Rio de Janeiro, propõem instalarem-se lá. Em *A Capital Federal*, a família mineira já se instala no luxuoso Grande Hotel da Capital Federal, mas os problemas são os mesmos: falta de casa, uma agência de aluguel que toma dinheiro dos incautos, a moradia (quando aparece) é distante... Mas a revista de ano tem suas características: as alegorias. E a primeira delas é a Liberdade, que diz:

> Estou satisfeita! muito satisfeita! Satisfeitíssima!..
> TODOS — Por quê?
> Acaba de ser promulgada a República!...

Mas também vão aparecendo a Varíola; a Febre Amarela; o Tribofe e Frivolina, esta a musa da revista de ano e, junto àquele, "comadre" e "compadre" de *O Tribofe*; A Imprensa e muitas outras alegorias que *A Capital Federal*, como opereta, não contém.

Já vimos que o comum a ambas é o tema e nele as conseqüências. O que mais atrai os cariocas é a mulata Benvinda, que é logo desviada para passar umas férias com o desocupado Figueiredo; Eusébio, o matuto e honesto pai-de-família, não resiste à tentação da cortesã Ernestina, que não vai perder a oportunidade de executar de uma só vez duas das suas especialidades: corromper um pai-de-família e dilapidar os bolsos dos incautos. Mas Ernestina tem outras funções, como inspirar versos a poetas nefelibatas e decadentes e... de amar também ao Gouveia, finório namorado de Quinota.

Se a revista de ano ganha em alegorias, a opereta ganha em realidade. Em *A Capital Federal*, o senhor Eusébio vai retirar o futuro genro das mãos da sedutora Lola e...

> EUSÉBIO — Mas o que vinha propô à madama não era um pagamento mas, uma... Como chama aquilo que se falou cando foi o 13 de maio? Uma... Ora, sinhô! (*lembrando-se*) Ah, uma indenização! O caso muda muito de figura!
>
> LOLA — Não! Nenhuma indenização pretendo! Mas de hoje em diante fecharei meu coração aos mancebos da capital, e só amarei (*enquanto fala vai arranjando o laço da gravata e a barba de Eusébio*) algum homem sério... de meia idade... filho do campo... ingênuo... sincero... incapaz de um embuste... (*alisando-lhe o cabelo*) Oh! Não exigirei que seja belo... Quanto mais feio for, menos ciúmes terei! (*Eusébio cai como desfalecido numa cadeira, e Lola senta-se no colo dele*) A esse hei de amar com frenesi... com delírio!... (*Enche-o de beijos*)

E lá se vai encantado o tabaréu, para mais um lance da Capital Federal, deixando a mulher e a filha desnorteadas, em busca não somente do genro e noivo, mas também do pai. O garoto é outro a encantar-se pelas belezas da cidade grande:

> FORTUNATA — E Juquinha? Por onde anda aquele menino?
>
> EUSÉBIO — Deixe, que o pequeno não se perde... Está lá no tal Belodromo, aprendendo a andá naquela coisa... Cumo chama?
>
> QUINOTA — Bicicleta.

As bicicletas eram a grande novidade do momento. Mas, em *O Tribofe*, a novidade foi outra. Note-se que enquanto a revista é do ano de 1891, a opereta é de 1897. Em *O Tribofe*, a novidade que atrai Juquinha é a greve... e a Liberdade:

> EUSÉBIO — Que é aquilo? Oh! o Juca no meio daquele bando!... (*vai buscar o filho pela orelha. Os outros estudantes saem dando vivas*)
>
> JUCA — Ai! Ai! Ai!
>
> EUSÉBIO — Então que é isto, maroto?
>
> JUCA — Nós fizemo greve!
>
> EUSÉBIO — Greve!
>
> JUCA — Sim, sinhô e demo uma vaia no vice-reitô! Diz que o colégio vai ser fechado... Que bão!
>
> EUSÉBIO — Já pra casa!
>
> JUCA — Não, sinhô, não deixo os meus companheiro! (*saindo a correr e a gritar*) Viva a Liberdade!...

Benvinda, a esta altura, também desfruta os encantos e a magia:

> BENVINDA — (*consigo*) Parece que assim o meu andá tá direito...
>
> EUSÉBIO — (*consigo*) Xi tentação! (*seguindo Benvinda*) Psiu!... Ó dona!... Dona!...
>
> BENVINDA — (*à parte*) Esta voz... (*volta-se*) Sinhô Eusébio!
>
> EUSÉBIO — Benvinda!...
>
> BENVINDA — (*assentando o face-en-main*) Ou revoá.
>
> EUSÉBIO — A mulata de luneta, minha Nossa Senhora! Este mundo está perdido!
>
> BENVINDA — (*dando-se ares e sibilando os esses*) Deseja alguma coisa? Estou às suas ordes!

A trama é a mesma para as duas peças e Dona Fortunata e a filha, Quinota, que não foram tragadas pelos laços das novidades e encantos da Capital, atuam como núcleo de reabilitação, embora a causa da reabilitação tenha sido, na verdade, o colapso total das finanças. Os arrependidos voltam e dá-se então o reencontro: sogro e futuro genro acham-se em má situação e combinam a volta e o arrependimento; Benvinda também aparece desiludida e disposta a ser restituída ao "seu Borge" — primeiro amor, de quem não deveria ter-se afastado.

Se estas cenas são idênticas nos dois textos, *O Tribofe*, entretanto, apresenta variações políticas e alegóricas: João Caetano aparece em cena como estátua (acontecimento promovido por seu discípulo e companheiro, Vasques) e como pessoa interessada em saber como andavam as representações do teatro brasileiro, tudo realizado por uma mágica de Frivolina, a deusa das revistas de ano:

> FRIVOLINA — Desça do seu pedestal! Cá embaixo estará mais à vontade.
>
> A ESTÁTUA — Ora essa! esqueces-te de que eu sou de bronze?
>
> FRIVOLINA — Tem razão, mas tudo se arranja. (*agita a varinha. Forte na orquestra. A estátua anima-se; o corpo e a vestimenta de João Caetano tomam as cores naturais*)
>
> TRIBOFE — Oh! Prodígio!
>
> JOÃO CAETANO — (*distendendo os membros*) Ah! isto agora é outra coisa! (*salta do pedestal e vem ao proscênio*) Como me sinto leve!... Vamos lá! Mostrem-me o que houve de mais notável nos nossos teatros durante o ano!

Além do aspecto, por assim dizer, encantatório ou feérico da revista de ano; e da característica, já vista, de sátira realista de costumes — atingindo, às vezes, problemas individuais como os do falso barão e do beletrista gramático —, a revista de ano fez muita política e não pouca politicagem. Em 3 de novembro de 1891, Deodoro da Fonseca, considerado por florianistas como, diríamos hoje, "republicano em cima do muro" por pretender manter no Governo os antigos monarquistas seus amigos, deu um golpe de estado. Dissolveu o Congresso Nacional e decretou o estado de sítio no Rio de Janeiro e em Niterói, suspendendo as garantias constitucionais. O Tribofe e

Frivolina reclamam não só do golpe, como também da esperteza do Câmbio:

> FRIVOLINA — (*entrando*) Dissolvido o Congresso!
>
> TRIBOFE — (*entrando*) Suspensas as garantias!
>
> FRIVOLINA — A Capital em estado de sítio!
>
> TRIBOFE — A Praia Grande idem! Sim, senhor: isto é tribofe, e o mais são histórias! Menina, vamos comprar ações do Banco da República. É conselho que me deu um dos membros da Junta Fiscalizadora.

Para Tribofe, tudo baixa, exceto o obituário. Segue-se a crítica ao Delegado da Ditadura, que traz um saco vazio porque as rolhas foram colocadas nos devidos (ou indevidos) lugares. O Delegado canta ou declama uma copla, dizendo que prenderá todo mundo "Da Gávea até Paquetá!" e ainda: quando o Barão (de Lucena) disser: "mata! — Eu — esfola! — bradarei". Com isto, entra em cena um banqueiro, que deveria ter ido para a Europa mas a situação não permitiu. Frivolina insiste para que o banqueiro diga alguma coisa, mas este, apelando para a suspensão das garantias, nada diz e isto a irrita:

> FRIVOLINA — Que diabo! Há coisas que o povinho há de sempre falar, haja quantas ditaduras houver... Por exemplo: os direitos em ouro... o contrato das carnes...
>
> TRIBOFE — ... o pão em pílulas...
>
> FRIVOLINA — ... os barulhos da Estrada de Ferro...
>
> O BANQUEIRO — Nada! Falemos da penhora do Consulado Português... do eclipse... do balão de onze metros que pegou fogo... (*arrependendo-se*) Não! O balão já é assunto político... (*consultando o relógio e dando um pulo*) Oh! Diabo! estou entre dez e as onze! Vou à rua do Lavradio! (*sai correndo*)

Artur Azevedo e Moreira Sampaio, em pelo menos três peças, traçam provavelmente a mais perfeita trajetória do Rio de Janeiro de sua época. Pode-se mesmo dizer que estas três peças — *Cocota*, *O Carioca* e *O Bilontra* — constituem a trilogia carioca de revista brasileira, considerando, é claro, a opereta como uma espécie de revista.

Em *Cocota*, o Major Gregório, sua afilhada Cocota, seu amigo espanhol e pretendente da moça, o boticário Serapião e outros amigos reúnem-se na fazenda de Gregório para um joguinho. Mas uma impertinente tosse faz Gregório julgar-se tísico e por isso busca a cura através de uma erva virgiliana de que o Serapião lera propaganda na *Gazeta de Notícias*. Gregório não quis esperar pelo sortimento da botica do amigo, para alegria da afilhada e desconfiança do espanhol.

A trama da revista, que é de 1884, é o desencontro na cidade grande. Já no trem acontece o primeiro problema: ao descer numa estação, o trem parte sem o seu Bergaño, para desespero de Cocota e insatisfação de Gregório, que perdeu o seu cicerone ("cabrion", como ele diz). Restou-lhe então a afilhada e uma grande abóbora que "pesa como seiscentos mil diabos".

Não demora que, ao desembarcar no Rio, no saguão da Estação Central Dom Pedro II, iluminado já à luz elétrica, Gregório cai no hoje conhecido como "conto do paco". Ao sentir-se enganado, Gregório grita, chega a polícia (urbanos) e uma multidão o envolve ao ser preso. Cocota perde-se na multidão e a abóbora é apanhada por um aproveitador. Aparece um urbano honesto, que viu uma pessoa apanhar a abóbora mas não sabe tratar-se de um seu vizinho. Cada um, afinal, sai para o seu lado.

Chega o Bergaño e, por sua experiência do Rio, dirige-se ao Hotel Caboclo, a fim de procurar o Major Gregório, pois é lá onde se encontram todos que não têm para onde ir. De fato acha o amigo, mas não a namorada, que agora o Gregório já consente em ser noiva. Assim combinam as buscas: por um lado procuram Gregório e Bergaño a Cocota e por outro, o urbano e Cocota tentam descobrir Gregório. As confusões são grandes, também Bergaño é preso. Acontecem cenas de apoio à luta abolicionista, Gregório adere à causa e quer contratar imigrantes para formar uma colônia na Sacra Família do Tinguá:

> GREGÓRIO — Sim, senhor. Foi uma idéia que me veio subitamente esta noite. Confesso que as festas abolicionistas... o entusiasmo do povo fluminense, e agora o corajoso e humanitário programa do Ministério que acaba de subir,

> me abalaram profundamente. Que diabo! afinal de contas, pensando bem, que direito temos nós de escravizar os pretos, que são filhos de Deus como nós, e de viver à custa do trabalho deles? O compadre Serapião há de ir às nuvens... mas que me importa! Não gostou, gostasse.

Para quem ler o texto, já é uma grande evolução o raciocínio de Gregório despertado pela luta abolicionista a que o caipira assistiu. Evidentemente, após o dinheiro acabar, Cocota vai aparecer, quando todos já estão fartos de conhecer os teatros, as peças, os atores, as corridas de cavalos. Descobrirão uma ex-namorada de Gregório, que ama o homem que levou a abóbora e, esta sim, não aparece mais.

A segunda peça deste grupo é *O Carioca*. Se a primeira mostra a perdição (e o fascínio por ela) que o Rio de Janeiro apresenta, a segunda fotografa a vidinha, a intriga caseira e os anseios dos cariocas. Dona Chiquinha é mãe de Mindoca, que fala francês e não gosta de ser chamada pelo apelido: afinal de contas, seu nome é Arminda (se pelo menos pronunciassem Mindocá...). A família tem uma escrava, a Genoveva, e Mindoca tem dois namorados (um primo e um pretendente). Dona Chiquinha não quer o primo e estimula o pretendente Tavares a subir de posição social (quem sabe eleger-se vereador?). Isto aborrece Mindoca, que prefere o primo. A história vai decorrer em torno da eleição de Tavares e noivado de Mindoca e tem seu ponto alto na caricatura de um filólogo da época, o doutor Castro Lopes, no texto, Dr. Sá Bichão. Este abona qualquer passagem com uma frase latina. Descreve sempre a origem de termos que aparecem na conversação, não deixa passar nunca um nome de rua que não lhe conte a história. Assim:

> [...] no tempo em que a rua da Carioca era rua do Piolho[...]
>
> [...] no tempo em que a rua da Quitanda se chamava Sacussarará [...]
>
> [...]no tempo em que a rua da Alfândega se chamava a rua do Oratório de Pau [...]
>
> [...]quando a rua do Ouvidor se chamava ainda rua Aleixo Manuel [...]

O espiritismo é outra atividade do Doutor:

> DONA CHIQUINHA — Ah! também se fazem conferências espíritas? Julguei só as houvesse na Glória.
>
> DOUTOR — Educar o povo, chamar ao aprisco as ovelhas desgarradas, ensinar ao próximo o verdadeiro caminho da felicidade futura, tal é a missão dos espíritas.

Mas o Doutor, além de espírita, é tudo:

> DOUTOR — Sou médico, literato, latinista, poliglota, astrônomo, industrial, espírita e financeiro.

Não pode falar sem um complemento latino:

> DOUTOR — [...] Sei... sei... mas *nec semper lilia floret* [...] *Nec semper arcum tendit Apolo*! Faz bem, meu amigo; [...] apareceu ao pinta da faneca. *Amicus certus in re incerta cernitur.*
> - A *salus populi* será uma realidade.
> - Coragem! *Alea jacta est!*
> - *Pulcra, bene, recte!*

Por outro lado, Mindoca não se contenta sem uma frase francesa:

> MINDOCA — [...] quem não se enfeita por si se enjeita. *Il est drôle, le docteur.*
> - Eu é que não estou para aturá-lo. *Au revoir, maman!*
> - *Me voilà! me voilà!*
> - *Mais non!* um pretexto ou um meio.

Todos estes exemplos são apenas do primeiro quadro. Imaginem a quantos eles chegam na totalidade dos 16 quadros! Mas quando Soares consegue a mão da prima, faz-lhe o seguinte pedido:

> SOARES — Prima, peço-lhe um único favor: fale português...
> Você com o francês e o doutor com o latim põem-me grego.

A revista marca outros acontecimentos não nacionais, como a fabricação de armas da família Krup:

> CHUCHU — Pum! Quem sou eu? Pum! Sou o Chuchu!
>
> OS TRÊS — O Chuchu?

> CHUCHU — Um homem a quem está reservada uma grande glória! Um brasileiro que há de honrar o seu país.
>
> SOARES — (*interessado*) Um brasileiro! É comigo!
>
> CHUCHU — Pum!
>
> OS TRÊS — Pum!

E de tiro em tiro, chegam ao canhão Krup e ao inventor da carabina. Trata-se de uma miscelânea de acontecimentos e de problemas, onde não faltam nem mesmo a "paudagogia", nem a visita de Sarah Bernhardt, nem os caipiras...

> MESTRE — Qua proibido, qua nada! Ainda s'outro dia eu apanhei o filho do Romualdo Gome numa diabrura e li fui assentando o reio, que até fiz vergãos. O pai foi levá o menino nas foia de Casa Branca, mas eu arranjei logo um nós embaixo-assinado dos outro menino e chimpei na imprensa. Depois eu tenho muita porteção: dei e hei de dar nos malandro. Mas vamos a sabê: quem qué i esperá o doutô comigo?

Um ano antes de *O Carioca*, foi escrita a revista *O Bilontra*, também pela mesma dupla Artur Azevedo e Moreira Sampaio, representada em 1886. Trata-se de uma obra-prima da malandragem carioca. Um finório encontra-se acuado por meirinhos dispostos a depená-lo para receber dívidas, dele, que se dinheiro tivesse, evidentemente não seria para empregá-lo, ou melhor, desempregá-lo em investimentos tão pouco rendosos. Faustino espera em sua casa a visita do Comendador, a fim de tomar-lhe emprestados alguns cobres para comer e dar comida ao criado, que acaba de cobrar-lhe jantar. Quando a casa está cheia de meirinhos, chega o Comendador e neste momento é necessário mais um ato de esperteza, ou seja, de "bilontragem". Oferece aos "impolutos" funcionários da Justiça uma corrente de relógio para que eles se escondam num dos quartos. Mas o Comendador impõe-lhe:

> COMENDADOR — Respondo em duas palavras. Não disponho atualmente da quantia que me pede... mas, se precisa de dinheiro e quer fazer um bom negócio... como me disse que era amigo do ministro... e eu tenho um enorme desejo,

confesso, de... de ser barão... arranje-me o título e depois conversaremos.

O Comendador quer ser Barão, mas a tradição não permite. A revista de ano tem seus macetes e, apelando para uma de suas alegorias, apresenta a Faustino o Trabalho, personagem que logo demonstra o meio correto de conseguir o que precisa, sem necessitar do Barão. Mas Faustino não está para tanto e o põe no olho-da-rua, para logo acomodar melhor protetora: a Ociosidade.

Dizem que o fato realmente aconteceu e foi publicado nos jornais da época: um ingênuo comerciante chamado Joaquim de Oliveira, de origem lusa, desejando um título de Barão, encomendou-o a alguém, que logo o trouxe devidamente assinado pelas autoridades. Só que todas as assinaturas eram falsas. O barão de mentira acreditou que o título era verdadeiro e o celebrou com grande festa, da qual participou o malandro. Não passou muito tempo, o fato foi descoberto e o barão manda processar o bilontra, que recorre à Justiça e é absolvido. Isto é narrado por R. Magalhães Jr. na obra já aqui citada (p. 45 e ss). Apenas a dupla põe um primo, Alexandre, para atrapalhar o namoro (porque não pode deixar de haver um namoro) do bilontra com a filha do Comendador. É o próprio Alexandre que vai esclarecer à prima o que significa o título de Bilontra que o seu rival porta:

ALEXANDRE — Ah! Não sabe? Pois ouça...

Rondó

(Música de Abdon Milanês)

Se quer saber o que é bilontra,
É bom que saiba, antes do mais,
Que esta palavra não se encontra
No dicionário de Morais.
A bilontragem é sacerdócio
Que cada qual pode exercer;
Entre o pilantra e o capadócio
O meio termo vem a ser.
Pode o bilontra ser velho,
Pode também ser um fedelho;
Mas o modelo mais comum
É o garnizé que se emancipa;
E que a legítima dissipa

> Ao completar os seus vinte e um.
> Tipo de calças apertadas,
> Chapéu de fitas espantadas,
> Em cada bico chinês;
> Pode apostar, ó prima, contra
> O que quiser que ele é bilontra,
> Se bem que finja ser inglês...

Faustino está sempre perseguido pelo Trabalho e protegido por um grupo de amigos: Jogatina (a mais constante), a Ociosidade, a Loteria. O Comendador está sempre presente aos grandes acontecimentos (como a vaia a um escravocrata) e como partem, normalmente, sem lhe dar a importância que ele se impõe, exaspera-se:

> COMENDADOR — Nem sequer se despediram de mim! Ah! política! Ah! tramóia! (*Tirando o decreto do bolso*) O que me consola é isto! O meu decreto! Vou para o gabinete contemplá-lo, Barão! Barão da Vila Rica!...

A revista desfila os seus quadros: O Carnaval em luta com o Entrudo; os gêneros dramáticos, a ópera, opereta, tragédia, dramalhão, tudo quanto se levava à cena no Rio de Janeiro; a Imprensa com seus jornais na disputa de notícias e de leitores e um índio! (provavelmente o único, mesmo sendo falso, de toda a comédia brasileira), que tenta conversar com o Comendador e não é por ele entendido. O sobrinho informa: "é inútil dirigir-lhe a palavra, meu tio; esse homem não fala português: é um coroado. [...] Só fala o guarani". A noiva quis saber porque o índio não canta *O Guarani*, até que o índio resolve informar, mesmo em português: "Ora, meu caro senhor, isso nunca foi guarani" Mas a moral da fábula surge com a palavra de Faustino:

> FAUSTINO — O júri absolveu-me: estou livre... Escapei arranhando: por uma atenuante que não está no código: porque tive graça... Embora!

Dizem que na realidade houve uma apelação por parte do Comendador, mas, de fato, o Bilontra foi absolvido.

Muito há para estudar na obra de Artur Azevedo e muito mais ainda se pretendermos levantar as suas atividades em favor do teatro e da literatura brasileira. Sábato Magaldi chama atenção:

> Depois de desculpá-lo das faltas e enaltecê-lo pelos numerosos méritos, não resistimos à tentação de considerar Artur Azevedo, a maior figura da história do teatro brasileiro. Não certamente, o maior dramaturgo — [...][95]

Além das inevitáveis "falhas humanas", concorrem, demasiadamente, para estas observações de Sábato a não publicação ou ausência de reedição das obras. Provavelmente o estudo de toda a dramaturgia do nosso autor venha a merecer julgamento mais favorável ainda. Não queremos encerrar este ponto sem citar mais uma vez o *Panorama do Teatro Brasileiro* para indicar outras atividades de Artur Azevedo:

> Nomeado em 1908 diretor do Teatro da Exposição Nacional, erguido na Praia Vermelha do Rio, Artur Azevedo encenou, em menos de três meses, quinze originais brasileiros, de autoria de Machado de Assis, Martins Pena, França Jr., Artur Rocha, Coelho Neto, Filinto de Almeida, José de Alencar, Goulart de Andrade, Júlia Lopes de Almeida, Pinheiro Guimarães e José Piza. Especialmente para a temporada, escreveu *Vida e Morte*, adaptada do seu original *In extremis*. Não é preciso dizer mais sobre o programa nacionalista do teatro, o seu admirável alcance cultural, como afirmação do repertório brasileiro.[94]

Notas

[1] ALBUQUERQUE, Manoel Maurício de. *Pequena História da Formação Social Brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981, p. 302.

[2] OLIVEIRA MARTINS. *O Brasil e as colônias portuguesas*. Lisboa: Guimarães & Editores, 1978, pp. 96-97.

[3] Cf. RODRIGUES, Edgar. *Os anarquistas - trabalhadores italianos no Brasil*. São Paulo: Global, 1984.

[4] BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão artística francesa de 1816*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967, p. 3.

[5] BARBOSA, Ana Mae T. B. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978, p. 18.

[6] VIEIRA, João Guimarães. "Taunay, Debret e Grandjean de Montigny". In: *Aspectos da arte brasileira.* Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980, p. 19.

[7] BARBOSA, Ana Mae, op. cit., p. 20

[8] BARBOSA, Ana Mae. Op. cit., p. 30.

[9] PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

[10] SOUZA, J. Galante de. Op. cit. v. 1, p. 152.

[11] SOUSA, J. Galante de. Op. cit., v. 1, p. 155.

[12] SILVA, Lafayette. *João Caetano e sua época.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936, p. 40.

[13] O documento foi encontrado em cópia datilografada, sem referência bibliográfica, nos arquivos do Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas - CENACEN - da extinta Fundação Nacional de Artes Cênicas, Rio de Janeiro. Alguns trechos do Memorial estão citados por Lafayette Silva, op. cit. pp. 423-427.

[14] MARINHO, Henrique. *O Teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904, p. 86.

[15] MARINHO, Henrique, op. cit., p. 98.

[16] Idem, p. 90.

[17] MARINHO, Henrique. Op. cit., p. 113.

[18] FRANÇA JR. *Teatro de França Jr.* Rio de Janeiro: SNT, 1980, p. 52.

[19] PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Momento teatral: cultura e poder nos anos quarenta.* Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras da PUC-RJ, 1981.

[20] NOVINSKY, Anita Waingort. *Inquisição - Inventário de bens confiscados a cristãos novos.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Livraria Camões. s/d.

[21] PAIXÃO, Múcio da. Op. cit., pp. 158-59.

[22] A respeito do problema, ver HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil;* e GONÇALVES, Lopes, *Dionysos*, 11 (61): 22-25, Rio de Janeiro: SNT, 1979.

[23] COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1956-59, V. 1, T. 2, p. 57.

[24] CANDIDO, Antônio. Op. cit., V. 1, p. 34

[25] HEGEL. *A Arte clássica e a arte romântica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1972, p. 179.

[26] HILFERDING, Rudolf. "Das Finanzkapital". In: *Caderno de textos de história do mundo contemporâneo*. Mimeo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, s/d.

[27] ALBUQUERQUE, Manoel Maurício de. Op. cit., pp. 436-437.

[28] HOORNAERT, Eduardo. *A Igreja no Brasil-Colônia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982, p. 39.

[29] Cf. SOUSA, Galante de, op. cit., v. 2.

[30] RODRIGUES, Edgar. *Socialismo e sindicalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1969, pp. 26-27.

[31] RODRIGUES, Edgar. Op. cit., p. 29.

[32] HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Ed. Perspectiva, s/d, p. 45.

[33] GOETHE. *Werther*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986, p. 18.

[34] HEGEL, op. cit., p. 179.

[35] Lembrar a já vista *Relación de la real tragicomedia...*, de Juan Sardinha Mimoso, de 1620.

[36] RIBEIRO, Sotério da Sylva (pseudônimo de Jaboatão). "Sumula Triunfal da nova e grande celebridade do glorioso e invicto martyr S. Gonçalo Garcia". In: *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, Tomo 99, vol. 153, Rio, 1928, pp. 15-16.

[37] JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion Editeur, 1964, p. 32.

[38] CÈBE, Jean-Pierre. *La Caricature et la parodie*. Paris: Boccard, 1966, p. 9.

[39] PRADO, Décio de Almeida. "Os demônios familiares de Alencar". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, 1974 (15) : 57.

[40] ALENCAR, José de. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: SNT/DAC/FUNARTE/MEC, 1977, v. 1, p. 251.

[41] LÉFÈBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. p. 14.

[42] As cenas feitas no escuro são uma novidade do ponto de vista técnico no teatro da época. Martins Pena usa o recurso à exaustão, criando o suspense e o elemento da surpresa no momento em que volta a luz.

[43] AGUIAR, Flávio. *A Comédia nacional no teatro de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Ática, 1984, pp. 4-5.

[44] ALENCAR, José de. *Obras completas*, Aguilar, v. 4, p. 44. Apud AGUIAR, Flávio. Op. cit. p. 27.

[45] VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Ed. Universidade de Brasília, 1981, p. 261.

[46] MACEDO, Joaquim Manuel de. *Teatro Completo 3*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/SNT; 1982, p. 61.

[47] ALENCAR, José de. *Teatro completo*. Op. cit., v. 1, p. 255.

[48] GONÇALVES DIAS. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FUNARTE/SNT, 1979, pp. 63-64.

[49] ALENCAR, José de. "A expiação" (Pós-escrito). In: ALENCAR, José de. *Teatro completo*. Op. cit., t. 2, p. 376.

[50] AGUIAR, Flávio. *A Comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ed. Ática, 1984, p. 78.

[51] ALENCAR, José de. *Teatro completo*. Op. cit., t. 1, p. 128.

[52] SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. Op. cit.

[53] SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira/Fund. Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 22.

[54] Transcrito, com revisão e modificações, de: *Teatro de França Jr.* Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FUNARTE/SNT, 1980.

[55] Cf. MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/DAC/FUNARTE/MEC, s/d.

[56] BARTHES, Roland. Op. cit., p. 144.

[57] VELTRUSKF, Jiri. "O homem e o objeto do teatro". In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiótica*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978, p. 263.

[58] CÉBE, Jean-Pierre. Op. cit., p. 8.

[59] CÉBE, Jean-Pierre. Op. cit., p. 11.

[60] Cf. Ministério da Educação e Cultura. *Coletânea*. Rio de Janeiro: MEC, 1963, pp. 11-32.

[61] BOGATYRIOV, Piotr. "Os signos no teatro". In: *Círculo lingüístico de Praga*, op. cit., p. 243.

[62] A respeito, ver SANKOFF, Gillian. "Creolization and Syntactic change in New Guinea Tok Pisin". In: *Socio Cultural Dimensions of Language Change.* New York: Academic Press, 1977.

[63] Para informações detalhadas, ver o clássico livro de Martin Esslin, *O Teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

[64] FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

[65] FOUCAULT, op. cit. p. 41.

[66] FOUCAULT. "A vida dos homens infames". In: *O que é um autor?,* p. 97.

[67] FOUCAULT. "O que é um autor", op. cit., p. 46.

[68] FOUCAULT. "O que é um autor", op. cit., pp. 69-70.

[69] QORPO-SANTO. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FUNARTE/SNT, 1980, p. 62.

[70] QORPO-SANTO, op. cit., p. 145.

[71] ROSENFELD, Anatol *et alii. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 23

[72] FOUCAULT. "A vida dos homens infames". In: *O que é um autor?,* op. cit. p. 70.

[73] FOUCAULT, id. ibidem, p. 80.

[74] FOUCAULT, id. ibid., pp. 83-84.

[75] BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua.* Lisboa: Edições 70, 1987, p. 51.

[76] BARTHES, op. cit., p. 52.

[77] BADIOU, Alain. "Arte e filosofia". In: *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

[78] BADIOU, op. cit., p. 25.

[79] BADIOU, op. cit., p. 27.

[80] BADIOU, op. cit., pp. 27-28.

[81] BADIOU, op. cit., p. 29.

[82] SÜSSEKIND, Flora. Op. cit.

[83] PRADO, Décio de Almeida. "Do Tribofe à Capital Federal". In: AZEVEDO, Artur. *O Tribofe*. Nova Fronteira/Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 258.

[84] SOUSA BASTOS. *Diccionario do Theatro Portuguez.* Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

[85] PRADO, Décio de Almeida. "Do Tribofe à Capital Federal". Op. cit., p. 258.

[86] Cf. — *O Teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular.* Rio de Janeiro: FUNARTE/Centro de Documentação e Pesquisa. 1979, p. 53 e ss.

[87] SOUSA, Galante, op. cit., v. 1, p. 228.

[88] SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

[89] SOUSA BASTOS. Op. cit. s.v

[90] AZEVEDO, Artur. *Teatro de —.* Tomo I. Rio de Janeiro: INACEN, 1983.

[91] A respeito da história da revista, consulte-se: RUIZ, Roberto. *O Teatro de revista no Brasil.* MINC/INACEN, 1988.

[92] Cf. *Artur Azevedo e sua época.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

[93] AZEVEDO, op. cit. Tomo II, p. 179

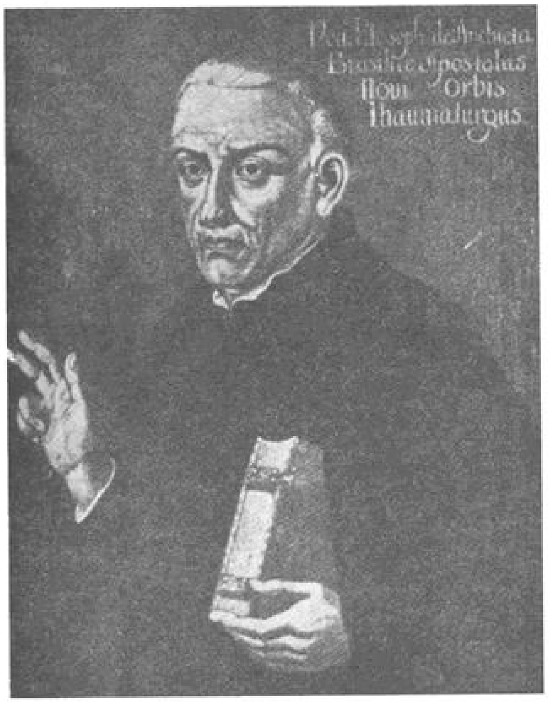
[94] RUIZ, Roberto. Op. cit.

[95] MAGALDI, Sábato. Op. cit., pp. 153-154.

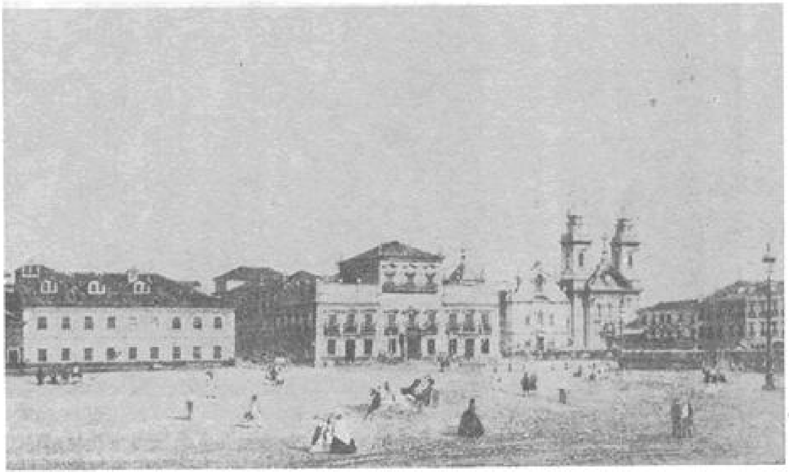
[96] MAGALDI, Sábato. Op. cit., p. 153

As fotos deste caderno pertencem ao Departamento de Pesquisa e Documentação da FUNARTE.
Agradecemos a prestimosa colaboração do funcionário Antônio Carlos Cordeiro dos Santos.

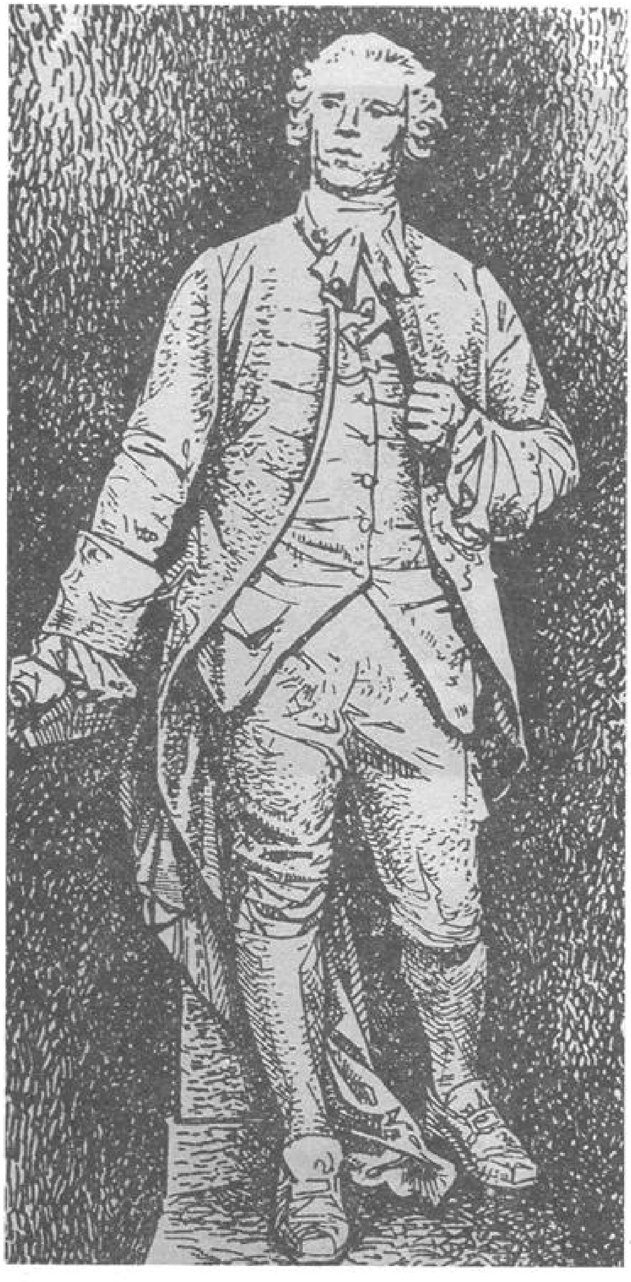
A COLÔNIA


Brasiliae Apostolus
Novi Orbis
Thaumaturgus

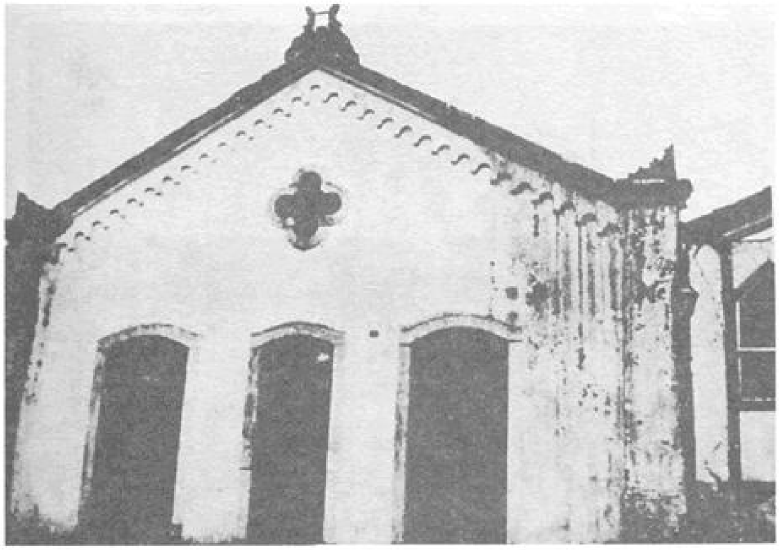
José de Anchieta



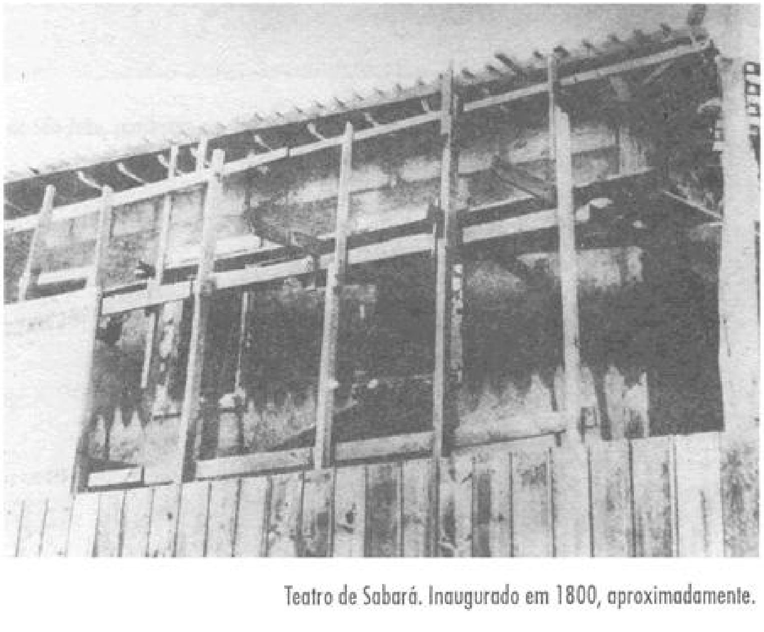
Largo do Paço. Excerto do álbum de Victor Frond, publicado em 1861. À esquerda, casarão onde Manuel Luís instalou o seu teatro.



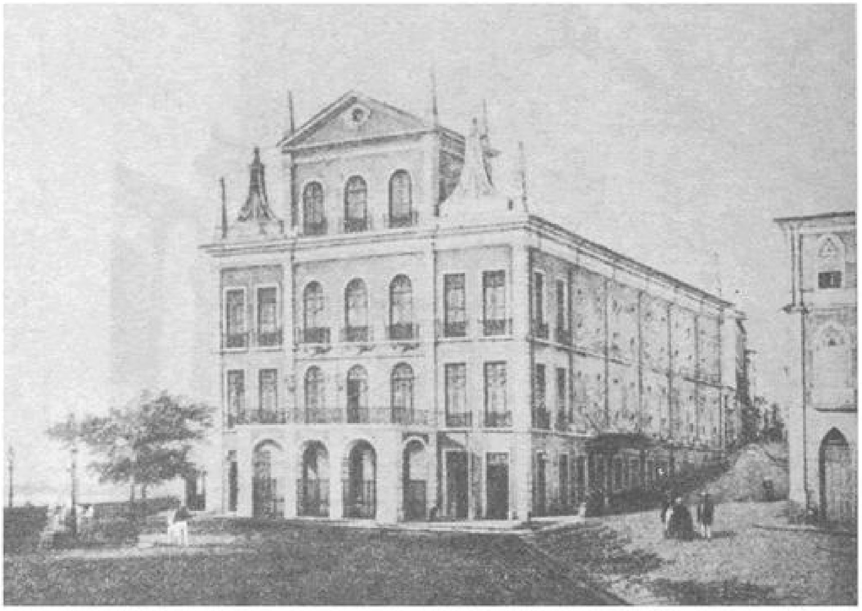
Antônio José da Silva, o Judeu



Teatro de Ouro Preto. Anterior a 1746.

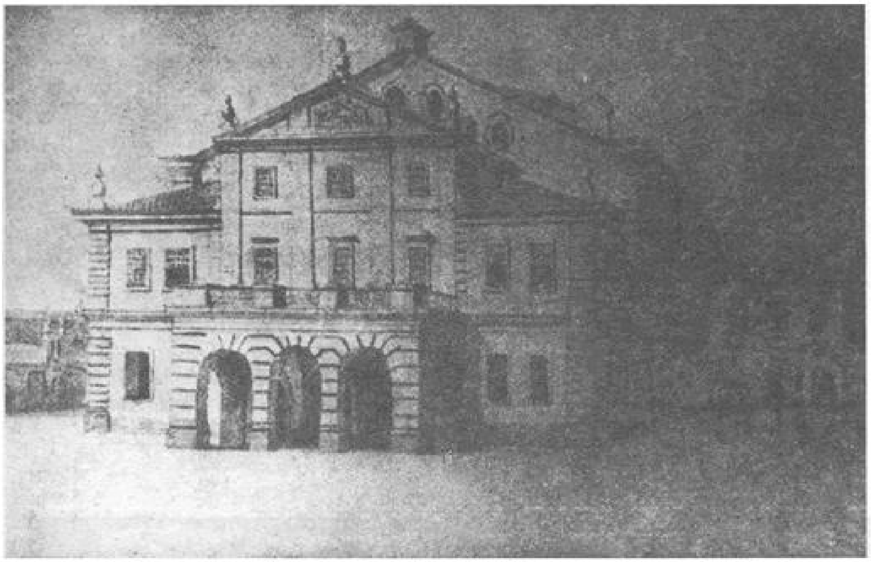


Teatro de Sabará. Inaugurado em 1800, aproximadamente.

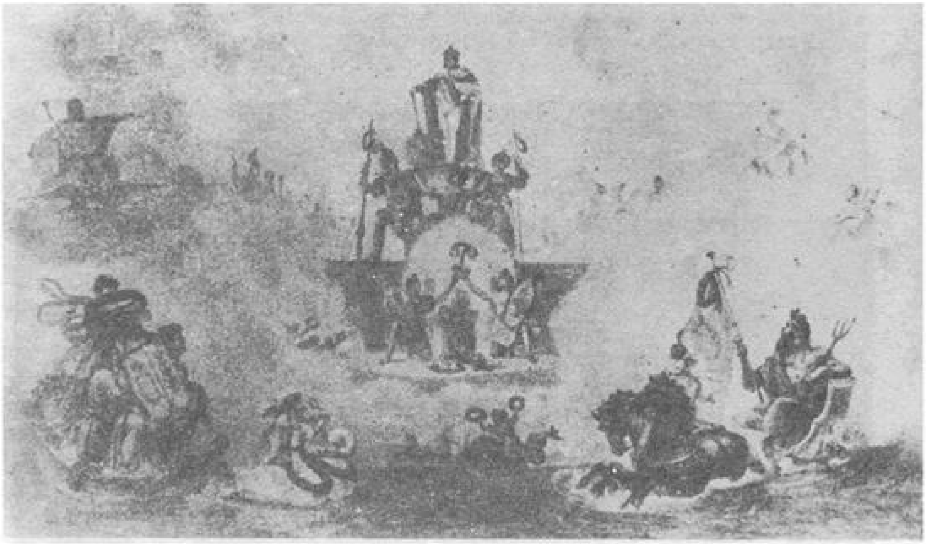


Teatro São João. Salvador, Bahia.

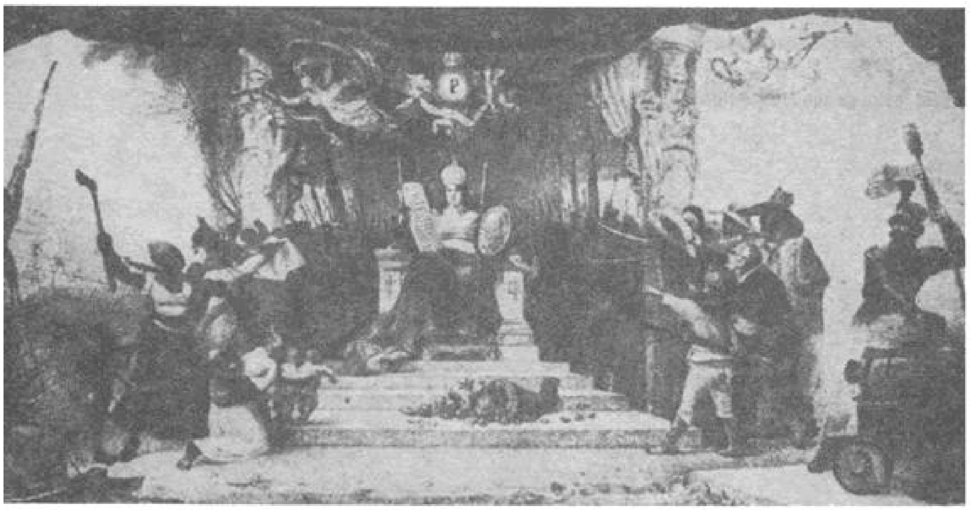
A MONARQUIA



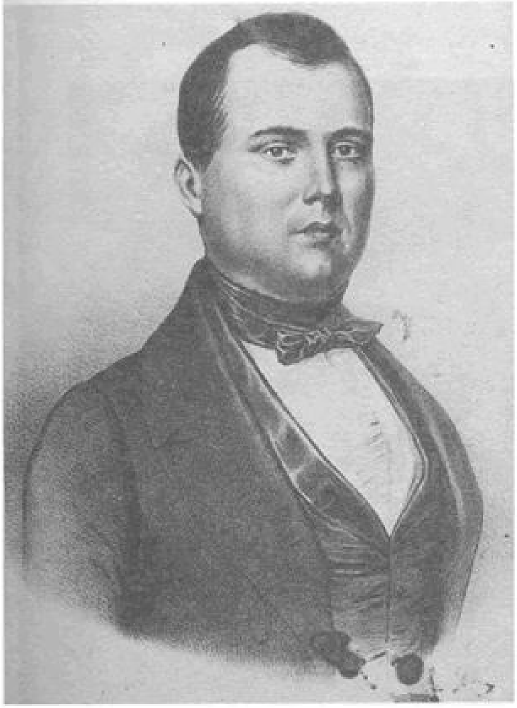
Real Teatro de São João, construído em 1813, por D. João VI. Desenho de Thomas Ender (1817-18).



Cenário de Debret para um bailado realizado no Teatro São João (no lugar do atual João Caetano - Rio de Janeiro). Maio de 1818.

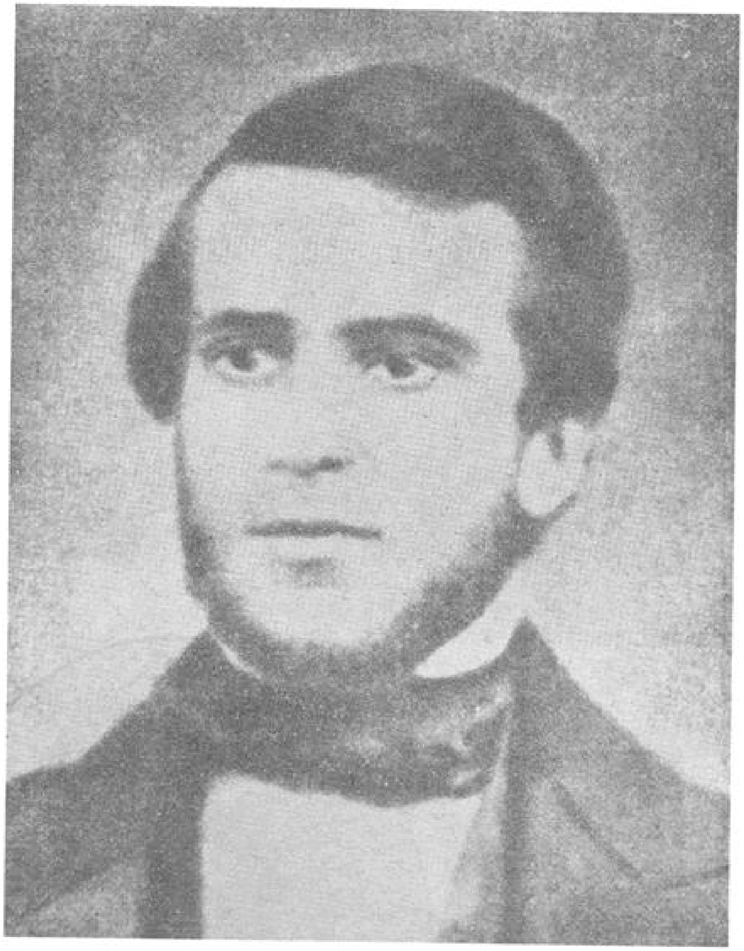


Pano-de-Boca do Teatro de São João. Executado por Debret e inaugurado nas festas da coroação de Pedro I (1822).



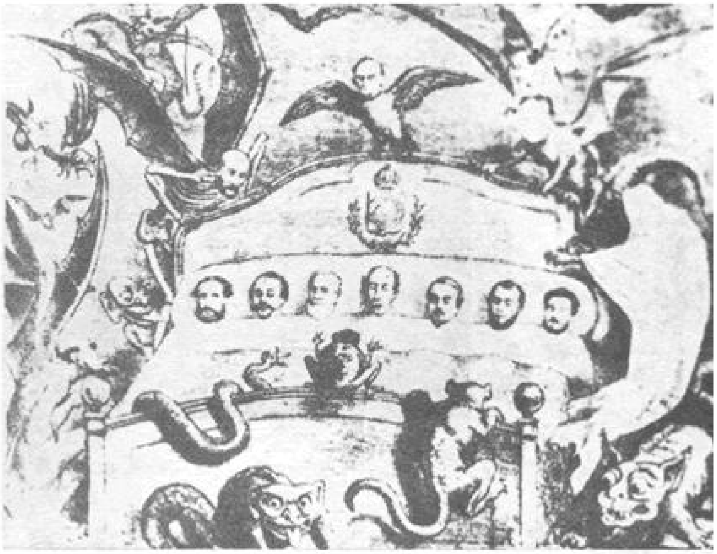
João Caetano

Stella Sezefreda

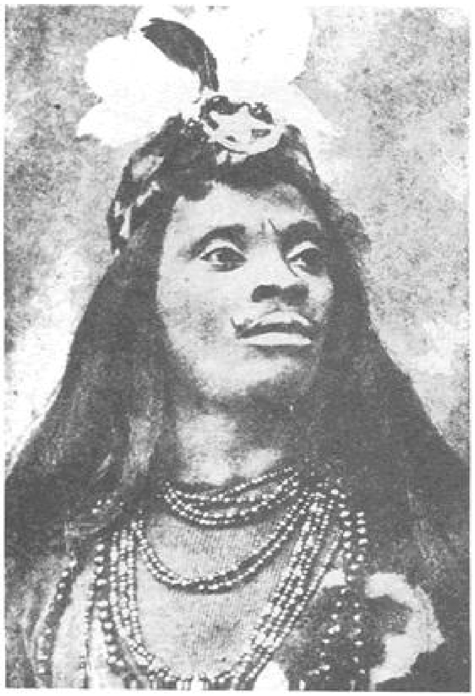


Martins Pena

Joaquim Manuel de Macedo

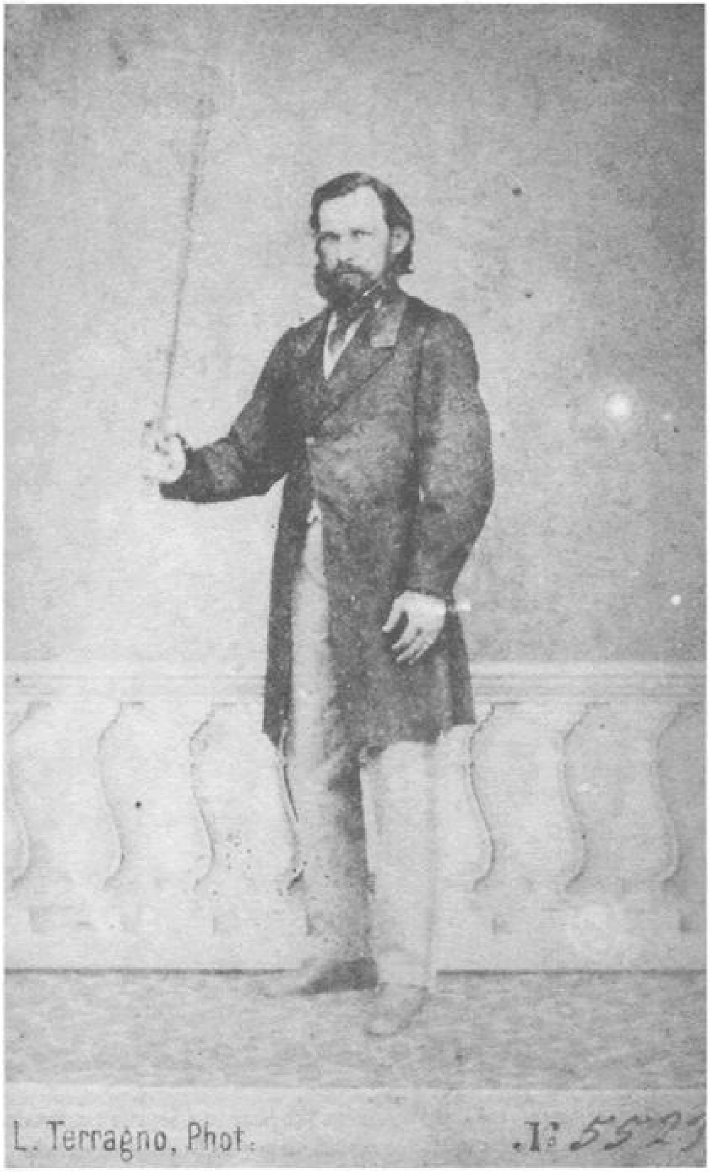


Charge política de Angelo Agostini, publicada na *Vida Fluminense*. Entre figuras da época, aparece um fantasma, como alusão à comédia *O fantasma branco*, de Joaquim Manuel de Macedo.

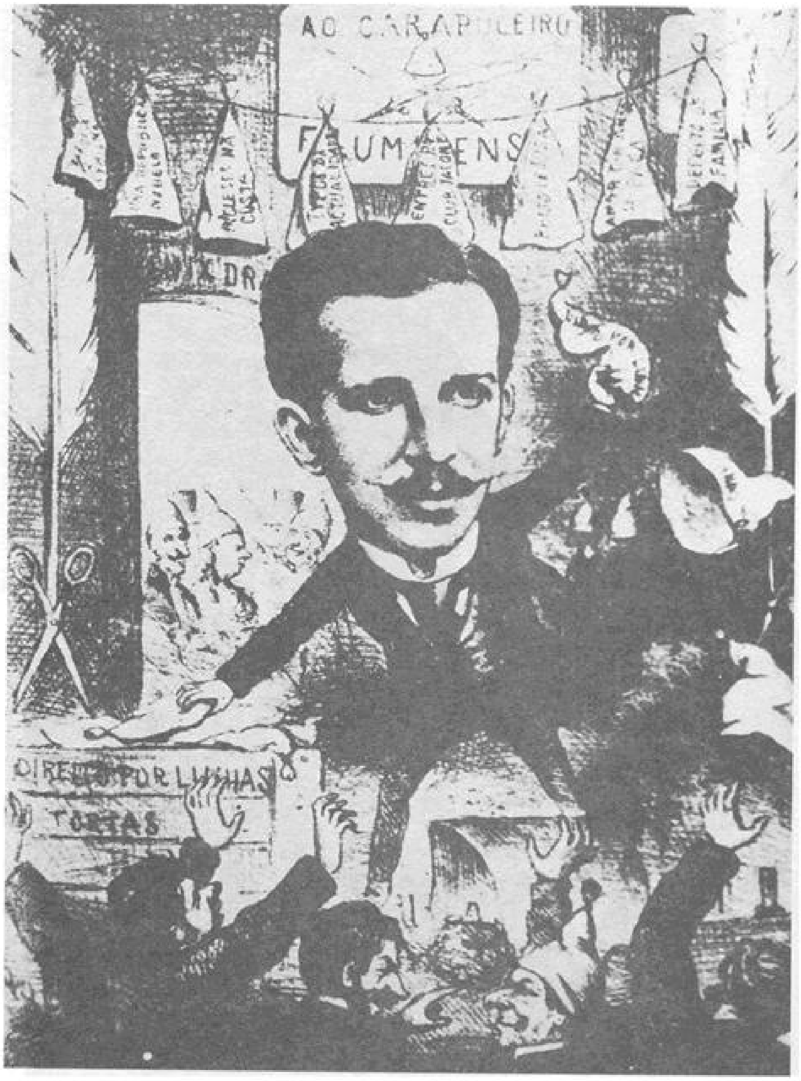


Benjamim de Oliveira, no papel de Peri,
de *O guarani*. 1938.

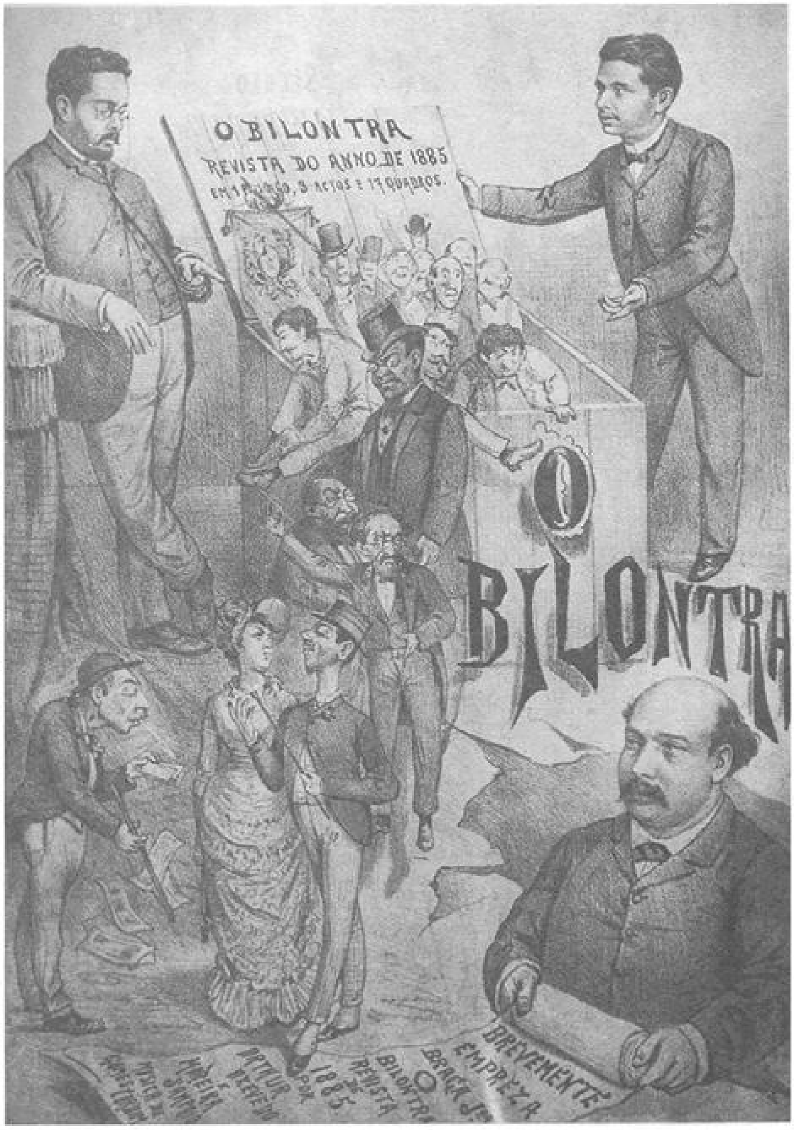
José de Alencar


L. Terragno, Phot.
№ 5527

Qorpo-Santo


AO CARAPUCEIRO
FLUMINENSE
DIREITO POR LINHAS
TORTAS

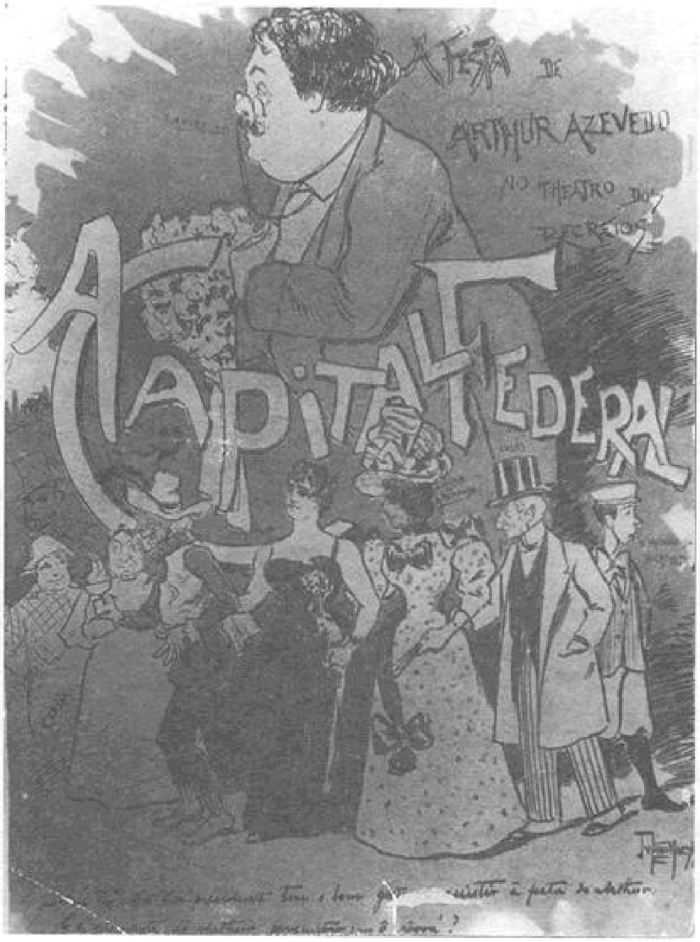
França Jr., caricaturado por Ângelo Agostini em *Vida Fluminense*. Segundo o caricaturista, o dramaturgo distribuía muitas carapuças em sua comédia *Direito por linhas tortas*.


O BILONTRA
REVISTA DO ANNO DE 1885
EM 1 PROLOGO, 3 ACTOS E 17 QUADROS.
O
BILONTRA
BREVEMENTE
EMPREZA
BRAGA Jr
O
BILONTRA
REVISTA
DE
1885
POR
ARTHUR
AZEVEDO
E
MOREIRA
SAMPAIO
MUSICA DE

Publicado em *O Mequetrefe* (20 de dezembro de 1885).

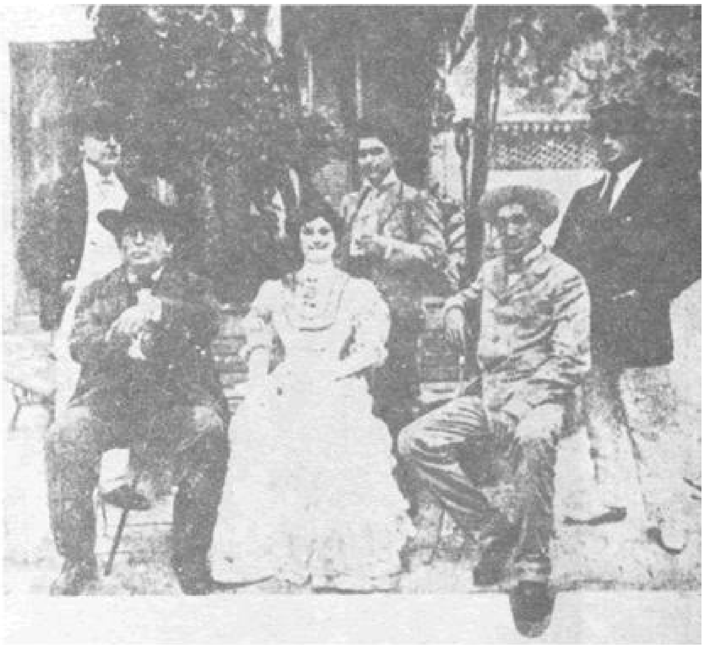
A REPÚBLICA

A VIRADA DO SÉCULO

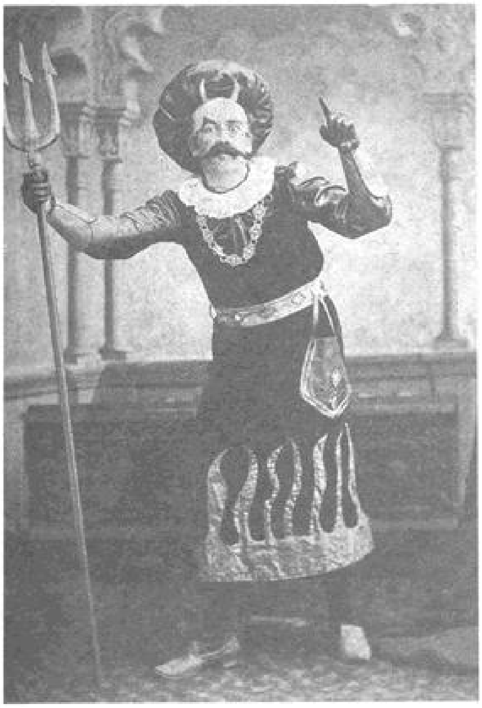


A FESTA DE ARTHUR AZEVEDO NO THEATRO DOS DECRETOS
A CAPITAL FEDERAL

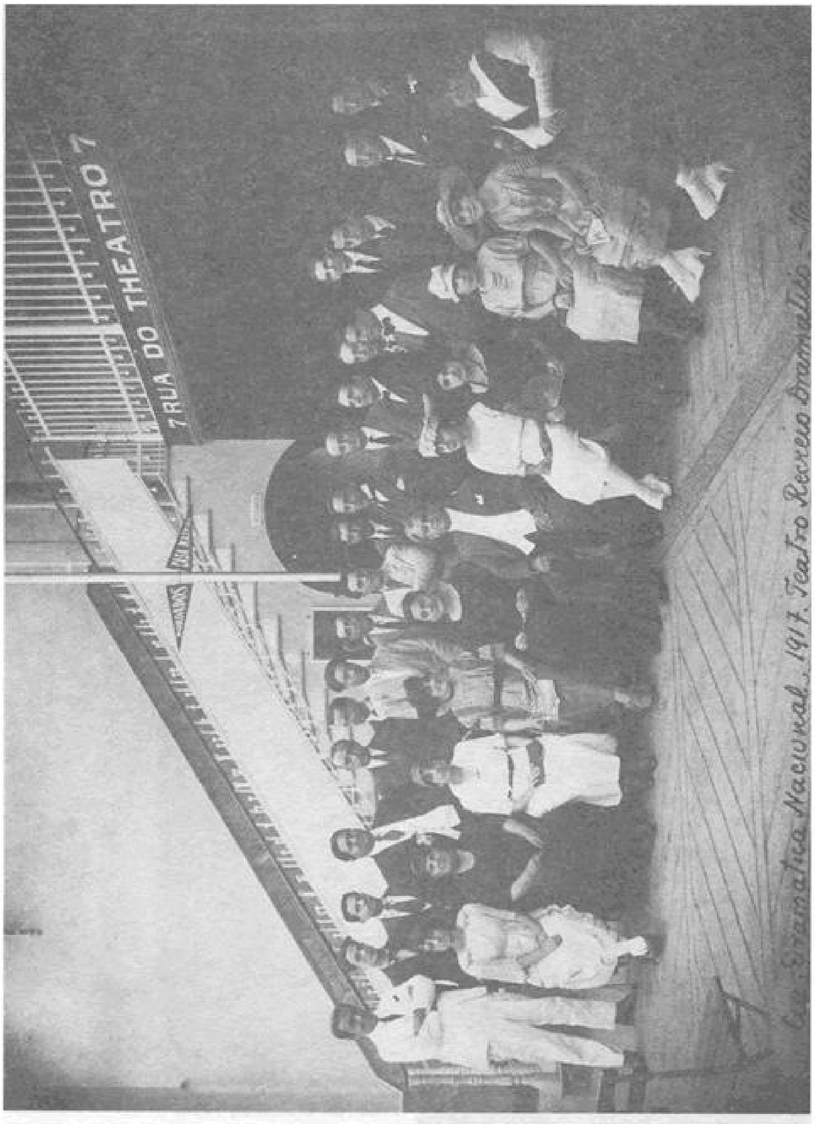
1897



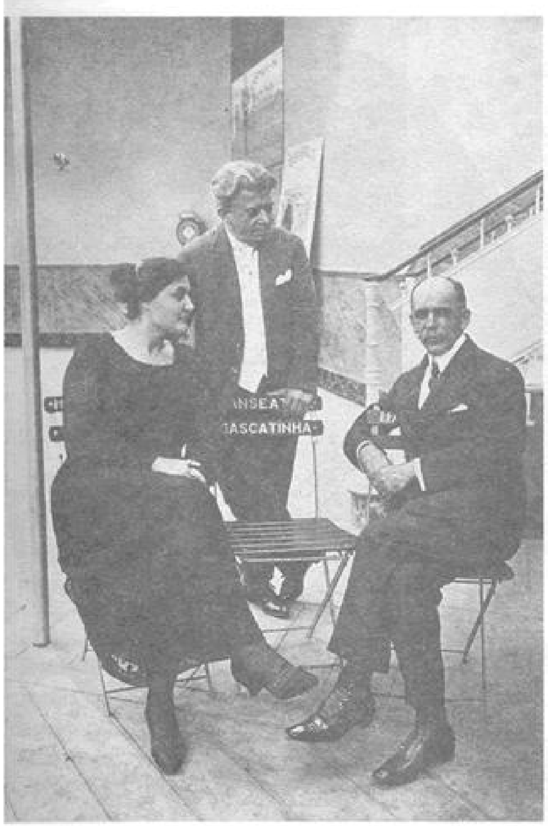
O dote, 1907.
Sentados: Artur Azevedo,
. Lucília Peres e Dias Braga.
Em pé: Alfredo Silva, Antônio
Ramos e Francisco Marzullo.



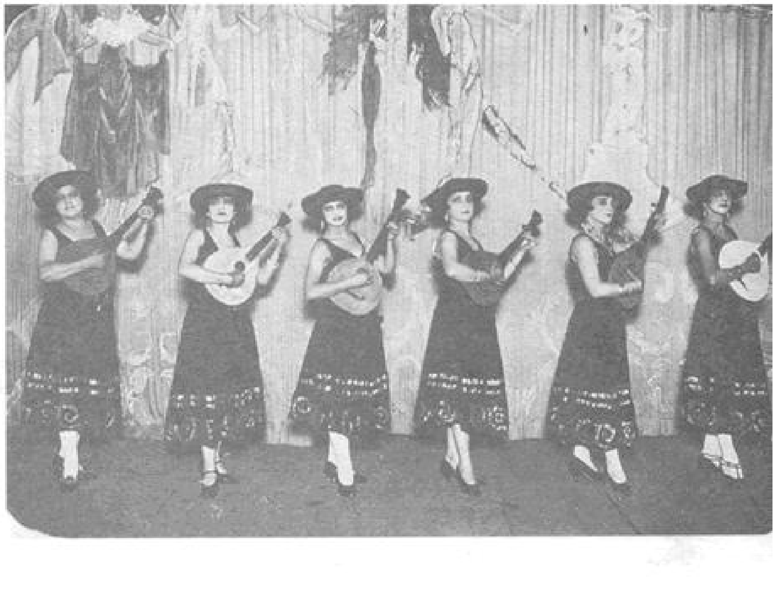
Machado Careca em *O Rio nu*,
de Moreira Sampaio. Teatro
Recreio Dramático, 1896.


7 RUA DO THEATRO 7
Cia. Dramatica Nacional. 1917. Teatro Recreio Dramatico

Cia. Dramática Nacional. 1917. Teatro Recreio Dramático. - Itália Fausta

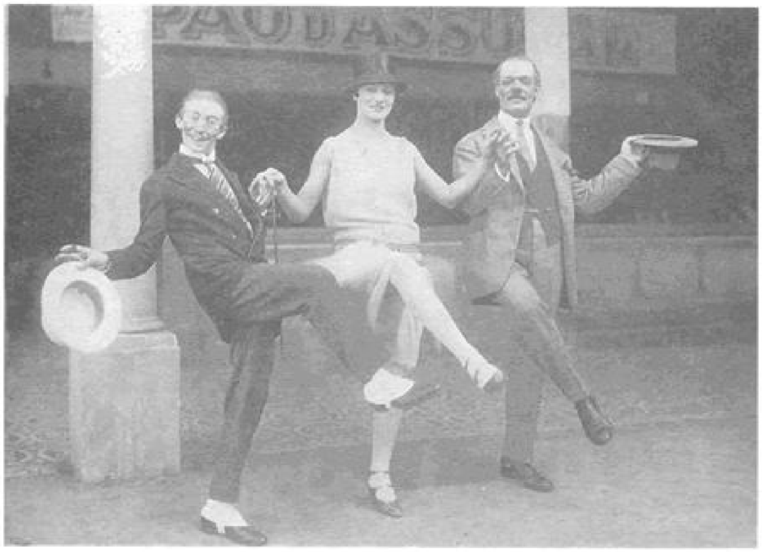


Companhia Dramática Nacional.
Itália Fausta, Gomes Cardim e
Pinto da Rocha.
Teatro Carlos Gomes, 1920.



Revista *Secos e molhados*.
Teatro Recreio,
década de 20.

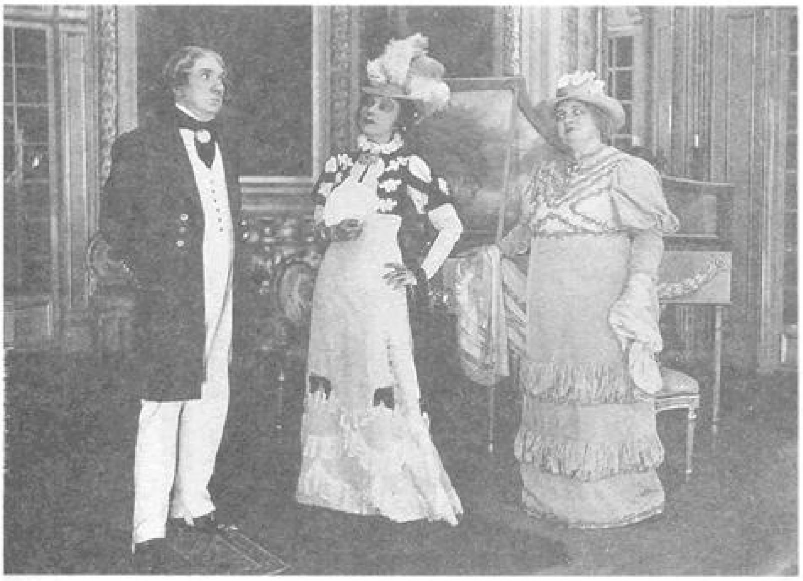
João do Rio.



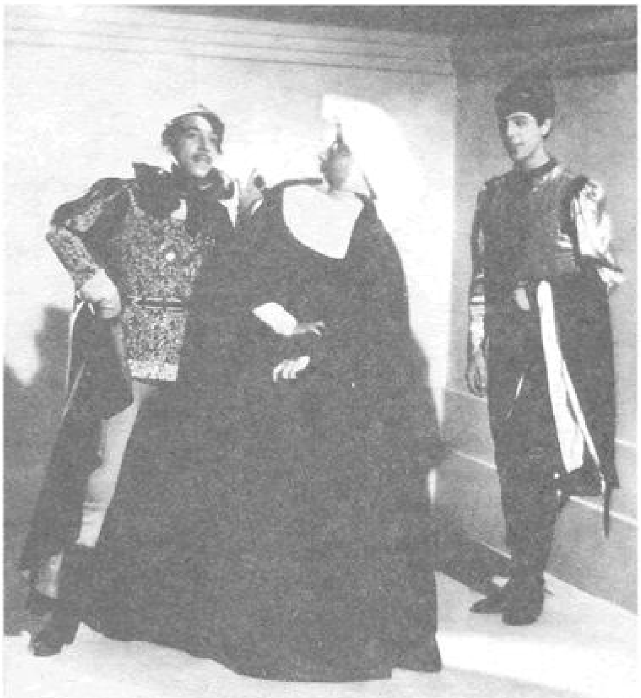
Revista *Dentro do brinquedo*. Teatro Recreio, 1926. Margarida Max, Mesquitinha e J. Figueiredo.

Da esquerda para a direita: Renato Viana, Eugênia Brazão, Iracema de Alencar, Ítala Ferreira, Gabriel de Macedo e Átila de Moraes. 1931. Ensaios de *Divino perfume*, no Teatro João Caetano (Rio).

Leopoldo Fróes e Lucília Peres em *Admirável Craigton*. Teatro Fênix.



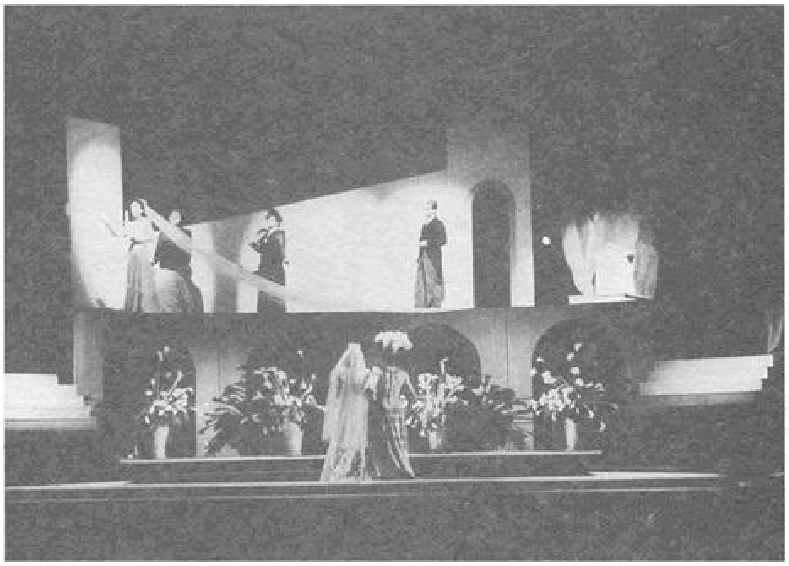
Átila de Moraes,
Dulcina de Moraes e
Conchita de Moraes em
A Marquesa de Santos,
de Viriato Correia.
Teatro Regina, 1938.



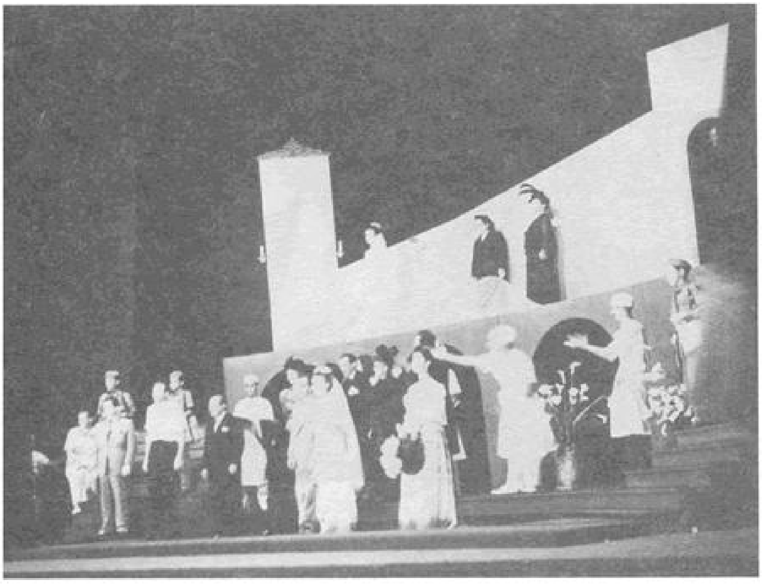
Antonio de Pádua,
Elvira Salles e Paulo Porto.
Romeu e Julieta. Teatro do
Estudante do Brasil. 1938.

Jerusa Camões, Zezé Pimentel e Vanda Lacerda. *Romeu e Julieta.* Teatro Universitário, 1945.

Santa Rosa (cenógrafo), Zigmund Turkow (diretor) e Nelson Rodrigues (autor)
durante os ensaios de *A mulher sem pecado* (1946).



Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues. Direção de Ziembinski. Teatro Municipal, 1943.



Vestido de noiva. Junto ao elenco, Ziembinski, Santa Rosa e Nelson Rodrigues.

ATO III

A REPÚBLICA

REPÚBLICA - I GUERRA, GOLPES E MASSACRES

Após um século de conspirações, os brasileiros proclamam a república quando todos os outros países americanos exercitavam já o novo sistema. A primeira tentativa malogrou em Vila Rica, o que o teatro documentou com o texto de Castro Alves, entre outros aqui estudados. A Revolução Pernambucana de 1817 e a Confederação do Equador de 1824 iniciaram os Pedros no susto da deposição. No Rio Grande do Sul, a Farroupilha, ao proclamar a República de Piratini, e em Santa Catarina a proclamação da República Juliana fizeram o segundo Pedro acostumado a tais fatos e a não se dar conta das efetivas manobras dos republicanos. O ano de 1889, após a libertação dos escravos, apresenta perfil político praticamente favorável à República ou, senão, uma posição de desinteresse na defesa da Monarquia, em resultado de dissenções internas, que relatamos: a chamada questão religiosa. Com a prisão dos bispos de Olinda e de Belém, a Igreja Católica retira seu apoio ao Governo. O desentendimento entre o Exército e o Governo que puniu alguns oficiais porque levaram assunto político para discussão nos jornais. Em São Paulo cria-se o Partido Republicano Paulista (1873). Funda-se o jornal *A República* e o Clube Republicano por Quintino Bocaiúva, Saldanha Marinho e Salvador de Mendonça.

A liderança republicana, exercida por Silva Jardim, Francisco Glicério e Rui Barbosa, entre outros, desenvolve-se pelas províncias sempre a atribuir à Monarquia a causa dos males que afligem a nação. Velho e cansado, o imperador despertava nos súditos admiração e respeito, mas estava já no fim da vida e a sua herdeira D. Isabel era casada com um estrangeiro, o Conde D'Eu. Os militares, articulados por Benjamim Constant e Floriano Peixoto, tentavam ganhar Deodoro da Fonseca, que relutava ainda diante da sua amizade com o imperador.

Da monocultura à industrialização

A expansão da monocultura cafeeira propiciou, paradoxalmente, a transferência de capitais para a industrialização. Deste modo, as burguesias agrária e urbana deixam pouco a pouco de atuar no terreno da rivalidade para assumir seu caráter complementar. O café acumulou capitais para investimentos na indústria: forneceu, nos períodos de crise de superprodução ou exportação, farta mão-de-obra. Para substituir importações e na dependência da compra de bens de capital do estrangeiro, a indústria nacional, que vinha tendo surtos de pequena duração desde o século XIX, teve novo e mais definitivo impulso na produção de bens de consumo leves. Os excedentes de mão-de-obra do campo contribuíam com uma força de trabalho suficientemente barata para aumentar as margens de extração de mais-valia, o que também acelerou o ritmo da acumulação de capitais. A formação das camadas médias e proletárias ampliou, por sua vez, o mercado interno.

A industrialização dependia, portanto, da agro-exportação. As divisas geradas pelo café propiciavam a importação de equipamentos e matérias-primas; taxas de importação e desvalorizações da moeda limitavam as compras externas, o que desviava capitais para o incentivo à produção interna. Cresce, portanto, no campo econômico, a aliança agro-exportação/indústria, o que fortalecia a burguesia como classe, no campo político. Todavia, a industrialização brasileira, sendo tardia, constrói-se em posição subalterna e dependente do capital estrangeiro, já em sua fase monopolista-imperialista. As raras tentativas de implantação de indústrias de bens de capital não vingaram entre nós: a indústria leve exigia tecnologia mais simples e menores investimentos, mas, não sendo ela reprodutora de capital, não alcançou capacidade de concorrência com os monopólios estrangeiros, que produziam em larga escala e, conseqüentemente, a menores preços. Os investimentos estrangeiros vieram no sentido de explorar o mercado brasileiro através de indústrias de montagem de carros, por exemplo (General Motors, Ford Motor Company), ou da exploração de minérios (Itabira Iron, do grupo Rothschild).

O operariado, por seu lado, aprendera desde o início do século, com os imigrantes anarquistas, a se organizar para a luta por menores jornadas de trabalho, salários condignos, regulamentação do trabalho de menores e mulheres. As condições de vida negavam alimentação, vestuário, educação, moradia, saúde. As condições políticas eram de dificuldade de organização por causa da concorrência aos poucos postos de trabalho e em função da repressão por parte dos patrões e do Governo. As condições econômicas ditavam o barateamento da força de trabalho, diminuição da oferta de empregos pela aceleração da mecanização industrial e conseqüente exigência de braços especializados. Tudo isso sob total ausência de assistência social e leis de proteção ao trabalhador. Este providenciou por conta própria as associações de ajuda mútua, que evoluíram mais tarde para a organização dos sindicatos. Depois de greves gerais no Rio e em São Paulo, criou-se a COB (Confederação Operária Brasileira), originária do Primeiro Congresso Operário Brasileiro, em 1906.

As condições de vida do trabalhador agravam-se entre 1914-16, sob inflação de 16% para apenas 1% de crescimento dos salários, resultado das emissões de moeda para comprar e desperdiçar estoques de café e assim manter os preços do produto sem o crescimento correspondente de produção. Além disso, o aumento das exportações de gêneros alimentícios desabasteceu o mercado interno. Sobre o problema do café, verificar Mário de Andrade, na peça *O Café*.

A influência dos anarquistas, que veremos mais detalhadamente no tocante ao teatro (em capítulo posterior), não se deu apenas no âmbito da organização da luta por reivindicações imediatas. Ela se fez notar também em termos ideológicos, em campanhas contra o Estado, o Parlamento e a propriedade privada, veiculadas através de jornais do próprio movimento, como *A Terra Livre*, *A Lanterna*, *O Livre Pensador*, *O Amigo do Povo*, *O Despertar*. Criaram também escolas voltadas para uma pedagogia libertária.

O movimento anarquista declinou a partir dos anos 20, como resultado da intensa repressão policial ("A questão operária é uma questão de polícia", disse Washington Luís) associada à expulsão em massa de operários estrangeiros, pequeno número de trabalhadores sindicalizados e grande número de desempregados.

As idéias do socialismo começaram a engatinhar entre nós de maneira tardia (como o capitalismo). Em 1922, cria-se o Partido Comunista, com elementos oriundos, na maioria, do anarco-sindicalismo. Mas, no mesmo ano, o partido é posto na ilegalidade pelo estado de sítio decretado por Artur Bernardes, diante dos avanços operários e das revoltas de tenentes. O partido, mesmo assim, enraizou-se em grande número de sindicatos. Os comunistas tinham intenções de alargar seu campo de influência em alianças com outros setores não operários, porém também oprimidos pelas oligarquias e pela burguesia industrial; diferença substancial em relação aos anarquistas. No nível sindical, foi criada, por influência do Partido Comunista, a Confederação Geral dos Trabalhadores, em 1929. Essas conquistas organizativas se fizeram no enfrentamento com os sindicalistas "amarelos" — hoje chamados pelegos —, alcançando grande representatividade em sindicatos de todo o país. A CGT chegou a liderar cerca de sessenta mil trabalhadores.

A massa de trabalhadores, chamada a participar da vida política do país apenas em época de eleições (e mesmo assim para complementar o apoio a políticos não muito simpáticos a setores da burguesia e da oligarquia) alcançou, nos anos 20, algumas conquistas no campo assistencial. Leis sobre acidentes de trabalho e aposentadorias e pensões foram outorgadas para algumas categorias profissionais. O Estado começa a atuar na previdência social.

Deodoro/Floriano/Custódio

A nova república que se inaugura nasce sob o signo da divergência entre as mesmas forças que a proclamaram. O Governo Provisório choca-se com as oligarquias pelo excesso de centralização de poder.

Deodoro da Fonseca, após ser eleito indiretamente pelo Congresso Constituinte, dissolveu-o, a 3 de novembro de 1891, tendo sofrido algumas derrotas de setores insatisfeitos. O Presidente acabou renunciando, depois de alguns incidentes como a Revolta da Esquadra, sob o comando do Almirante Custódio José de Melo e do Contra-Almirante Saldanha da Gama. Assume Floriano, que logo torna sem efeito o ato de força de Deodoro, concedendo plenos poderes ao

Congresso, mas, com o Legislativo funcionando, surge uma contradição: a Constituição determina novo pleito, já que Deodoro governou menos da metade do seu mandato. Os partidários de Floriano conseguem uma interpretação favorável à sua permanência no Governo e ele resolve punir severamente todas as manifestações em contrário. Floriano, logo ao tomar posse, mandou substituir todos os governadores; além disso, puniu também os treze generais que lhe enviaram um manifesto pedindo eleições. Em meio a todos esses problemas, estourou no Rio Grande do Sul a Revolução Federalista. Floriano continuou a punir, combateu os movimentos da armada e restabeleceu a paz à força, fazendo jus ao epíteto de "Marechal de Ferro". Nada disso impediu as disposições em contrário.

Canudos

A 15 de março de 1895, assume o primeiro presidente civil, Prudente de Morais, eleito diretamente pelo povo, massa de manobra das já organizadas oligarquias em partidos, como o Partido Republicano Federal. Os fazendeiros paulistas do café conquistaram, a essa altura, a hegemonia política e econômica.

Um grave problema surge, entretanto: a Revolta de Canudos, assim descrita por um de seus mais argutos estudiosos:

> Canudos foi a tentativa de estabelecer uma sociedade socialista no sertão da Bahia, tendo em vista o fato da burguesia unir-se aos latifundiários quando se apossou do poder político com a proclamação da República em vez de efetivar a reforma agrária, tarefa histórica que lhe competia realizar.[1]

Sob a liderança do Conselheiro (Antônio Vicente Mendes Maciel), um grande número de famílias reunidas em torno de duas igrejas encontrou refúgio para a luta contra a exploração latifundiária. Os jornais começaram a denunciar o medo dos exploradores, dada a antiga imagem de ex-bandidos com várias mortes executadas sem se saber o motivo — conforme se vê em *O Jagunço*, de Artur Azevedo. A peça procura modificar a semântica que os jornais da época emprestavam à palavra jagunço, ampliando-a para conter significações relativas a todos os reacionários e oportunistas de então:

O JAGUNÇO
O jagunço não é tão somente
O matuto fanático e mau,
Que nos ínvios sertões mata a gente
Escondido por trás de um bom pau.

É jagunço o palúrdio parola,
Que o progresso não quer da nação,
E, sem ter convicções na cachola,
Prega idéias de restauração.

Isto porque corria a noção de Canudos como um movimento que pugnava pelo retorno à Monarquia, devido a interpretações do discurso de Antônio Conselheiro. E o Papagaio de Canudos, outro personagem de *O Jagunço*, se define sobretudo como um papagaio real:

O PAPAGAIO DE CANUDOS
Há papagaios estúpidos,
Que só sabem papaguear;
No meu gênero sou único:
Sei muito bem conversar!
Por isso, deixei atônitos
Os leitores do "Jornal"!
Sou um papagaio célebre,
Um papagaio real!

Agora os jornais assinalam um projeto de luta revolucionária. A denominação de jagunços, dada a quem defende o seu pão e a sua vida da exploração alheia, desenvolve-se a partir de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Essa definição passou a qualificar a ameaça que os latifundiários temiam: os jagunços dividiam igualitariamente a sua produção agrícola e as terras.

Constestado

No dizer de Francisco de Alencar, Lucia Carpi e Marcus Venício Ribeiro[2], Canudos em muito se assemelhava à experiência de Palmares, com sua produção econômica voltada para seu próprio consumo e para o comércio com as cidades próximas. E era isso que não poderia ser suportado. Quanto à questão do suposto desejo de restauração da

Monarquia por parte do Conselheiro e seus adeptos, diz o trio de historiadores:

> [...] O que significava, [...] para os sertanejos, o seu "regime monárquico"? Na realidade, à exceção de alguns rituais e símbolos da antiga monarquia brasileira, ele não se assemelhava a esta última e sequer havia qualquer ligação de sertanejos com políticos monarquistas. Para eles a monarquia tinha significados profundamente místicos.[3]

Tais "significados místicos" encontram explicação no isolamento social do sertanejo, que o torna por demais influenciado pelo catolicismo (como já vimos, antes de aprender a ler, aprende-se a rezar). Sem instrução e limitado na sua capacidade de análise da realidade social que o oprime, a monarquia adquire, para ele, dimensões divinas e símbolo de justiça: "O Reino de Deus na Terra".

Contestado

Da mesma forma mística que Canudos e com o mesmo caráter de luta por liberdade, uma importante rebelião de camponeses de Palmas (fronteira de Santa Catarina com Paraná), foi também dizimada, só que com maior sofisticação: bombardeios por aviões, em 1916. O movimento, que recebeu o nome de Contestado e começou em 1912 sob a liderança de José Maria Agostinho, agrupava posseiros expulsos por fazendeiros da região e trabalhadores desempregados após a construção de estradas de ferro, chegando a reunir cerca de cinqüenta mil pessoas.

Padre Cícero

Outra figura mística que provoca polêmicas no âmbito político-social e religioso é o Padre Cícero Romão Batista. O "Padim Ciço" alcança popularidade a partir da divulgação de supostos milagres realizados por ele e não reconhecidos pela Igreja Católica. Mas a sua atuação é diferente da do Conselheiro: ele estava comprometido com os "coronéis" do sertão do Cariri (Ceará), que exploravam a atração, pelo padre, de milhares de trabalhadores para a lavoura. O padre também servia, com o misticismo, para amortecer as revoltas antilatifúndio. E, finalmente, os penitentes passaram a servir como defensores dos coronéis (jagunços, na nova significação).

A saga do Padre Cícero pertence ao folclore brasileiro. Ainda hoje é reverenciada no sertão e foi várias vezes representada no teatro, cinema e tv. Dias Gomes, em *A Revolta dos beatos*, expõe uma visão crítica da atuação do Padre, peça montada pelo TBC:

> Não tenho capacidade
> Mas sei que não digo coisa à-toa
> Padre Cirso é uma pessoa
> Da Santíssima Trindade.

A Chibata

Na disputa para a Presidência da República entre o civil Rui Barbosa e o militar Hermes da Fonseca, venceu o marechal, após uma campanha muito agitada. O Governo, ainda sob a emoção da posse, enfrentou a Revolta dos Marinheiros (e medite-se: o Brasil era na época a terceira maior esquadra do mundo). Rebelavam-se contra a maneira como eram tratados. Liderados por João Cândido, posteriormente cognominado "O Almirante Negro", assumiram o comando dessa poderosa armada e ameaçaram bombardear a cidade se o Governo não abolisse a chamada Lei da Chibata. O Governo jurou atendê-los. Como no samba, "jurou mas não cumpriu. Fingiu e enganou". Massacrou. A narrativa que segue é do próprio João Cândido:

> Pensamos no dia 15 de novembro. Acontece que caiu forte temporal sobre a parada militar e o desfile naval. A marujada ficou cansada e muitos rapazes tiveram permissão para ir à terra. Ficou combinado, então, que a revolta seria entre 24 e 25. Mas o castigo de 250 chibatadas no Marcelino Rodrigues precipitou tudo. O Comitê Geral resolveu, por unanimidade, deflagrar o movimento no dia 22. O sinal seria a chamada da corneta das 22 horas. O "Minas Gerais", por ser muito grande, tinha todos os toques de comando repetidos na proa e popa. Naquela noite o clarim não pediria silêncio e sim combate. Cada um assumiu o seu posto e os oficiais de há

> muito já estavam presos em seus camarotes. Não houve afobação. Cada canhão ficou guarnecido por cinco marujos, com ordem de atirar para matar contra todo aquele que tentasse impedir o levante.
>
> Às 22h50m, quando cessou a luta no convés, mandei disparar um tiro de canhão, sinal combinado para chamar à fala os navios comprometidos.
>
> Quem primeiro respondeu foi o "São Paulo", seguido do "Bahia". O "Deodoro" a princípio ficou mudo. Ordenei que todos os holofotes iluminassem o Arsenal da Marinha, as praias e as fortalezas. Expedi um rádio para o Catete, informando que a Esquadra estava levantada para acabar com os castigos corporais.
>
> Os mortos, na luta, foram guardados numa improvisada câmara mortuária e, no outro dia, manhã cedo, enviei os cadáveres para terra.
>
> O resto foi rotina de um navio em guerra.[4]

Entre os mortos estava o comandante do couraçado "Minas Gerais", Batista das Neves. Continuou o Cabo João Cândido — timoneiro — comandando a rebelião, com os canhões apontados para a cidade, aguardando resposta do Marechal Hermes da Fonseca sobre a abolição da Lei da Chibata e, em seguida, anistia geral. Três dias depois, o Congresso votou a anistia e João Cândido, àquela altura vitorioso, cumpriu o que disse: depôs as armas. Tinha o decreto da abolição dos maus tratos na Marinha. Foi o bastante para que no dia 29 o Presidente da República autorizasse a expulsão da Marinha de todos os revoltosos. Protestaram, mas, como não dispunham mais de canhões, tiveram que suportar o estado de sítio com todos os brasileiros. Reunido a mais de mil companheiros, foi João Cândido metido nas masmorras da Ilha das Cobras de onde só ele saiu com vida. Continuou a trabalhar como marujo, pescador atualizadíssimo quanto aos problemas políticos brasileiros e... a narrar a história da bravura dos seus companheiros.

Vejamos o que informa Afrânio Peixoto a respeito das mudanças ocorridas na situação de João Cândido:

> João Cândido deixou-se embair pelas falas oficiais. Poupou o Rio e entregou-se de boa-fé ao Governo. Foi mais tarde enclausurado num dos cubículos da ilha das Cobras pelo Comandante Marques da Rocha, perecendo todos os seus 16 companheiros, apenas resistindo ele, João Cândido, porque Deus sabe depois de que lutas pela vida, conseguiu, sobre um montão de cadáveres, colar a boca no postigo, que comunicava a enxovia com o ar exterior.[5]

No Rio destes tempos bicudos, os espetáculos viviam de homenagens a marinheiros: o Circo Spinelli homenageava os oficiais do navio de guerra português "Adamastor" com *A Vingança do operário*, do ator negro Benjamim de Oliveira; e o Teatro Recreio levava o *Diabo que o carregue*, de João Foca, em honra aos marujos do cruzador francês "Duguay Trouin". Foi neste ambiente que o comediógrafo Gastão Tojeiro escreveu a peça *João Cândido* (burleta em três atos), que não conseguiu edição nem montagem, provavelmente por se tratar de uma homenagem um pouco dolorosa para alguém. Infelizmente, não localizamos o texto de Gastão Tojeiro e causa-nos espécie o fato de que o tema parece ter sido esquecido não só pelo teatro como pelo cinema.

PRÉ-MODERNISTAS: REVISTAS, DECADENTISTAS E ANARQUISTAS

Sob a República, até os anos 30, o Estado não promove nenhum tipo de política cultural, ao contrário do que vimos com a Monarquia. A criação de museus ou de outras entidades destinadas à memória nacional e à criação artística apenas se dá de maneira incidental, voltada principalmente para o gosto e o deleite das elites ditas bem-pensantes. Frustram-se sistematicamente expectativas como a de Artur Azevedo quanto, por exemplo, ao Teatro Municipal. O incansável batalhador do teatro brasileiro, que dedicou boa parte da sua vida a buscar apoios oficiais à ribalta, não conseguiu mais do que uma casa de espetáculos inteiramente fechada para as camadas médias e baixas da população. Contrariando o projeto de seu idealizador, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro abrigou, desde sua inauguração, em 1908, espetáculos e platéias *a soirée*, como requer a presença, nem tão freqüente, de Sua Excelência o Presidente da República.

Veremos, daqui a algumas páginas, o início de uma mais elaborada atuação do Estado no terreno da cultura, sob o Governo Getúlio Vargas.

Este é o contexto em que o teatro brasileiro se inscreveu até os anos 30. O período getulista marca-se por profundas mudanças, tanto político-sociais como estéticas, que nos obrigam a tratá-lo separadamente.

Passemos agora à produção teatral que se estende até o final dos anos 20, focalizando a vertente mais tradicional — revista e comédia de costumes — frente às renovações advindas da Semana de 22.

Chamamos atenção para os temas — urbanos ou rurais — que ilustram um modo de vida brasileiro: comportamentos e anseios, formulações ideológicas e prática social, temas abordados pelos textos analisados e as novas linhas e filosofias do teatro.

Identificaremos como pré-modernista a produção teatral surgida após a morte de Artur Azevedo (1908) e anterior à Semana de Arte Moderna (1922). Trata-se apenas de uma marca cronológica, pois, na verdade, vamos estudar problemas diversos, como: a) textos do teatro de comédia e de revista que se seguiram a Artur Azevedo; b) um teatro libertário popular e um erudito de cunho simbolista; c) um teatro decadentista construído simultaneamente com o simbolista; d) duas manifestações específicas do processo cultural brasileiro: o Teatro da Natureza, dedicado a temas clássicos; e um teatro de engajamento anarco-sindicalista, que ultrapassou 22 e foi fulminado pelo Estado Novo. Cabe notar que não prescrevemos seqüência linear cronológica. Será fácil verificar como — em especial o decadentismo e o simbolismo — algo do que chamamos textos "pré-modernistas" passa pela Semana de 22. Veremos que o simbolismo estará presente ainda em cenas posteriores (como em algumas montagens do Teatro de Brinquedo e de Os Comediantes). 22 é, na verdade, uma introdução de novos projetos paralelamente aos já estabelecidos, até o advento do "moderno teatro brasileiro", na expressão de Gustavo Dória, com os Comediantes e TBC.

Comecemos nosso estudo do pré-modernismo pela revista.

Já em 1890, Artur Azevedo reclamava da República um maior amparo ao teatro:

> Se a República não fizer alguma coisa em benefício do nosso teatro, não sei a que extremos chegará a arte dramática no Rio de Janeiro!
>
> Há muito tempo o público letrado e inteligente não assiste a outra coisa no palco fluminense senão a um duelo entre os senhores Coliva e Carrancini.
>
> Estes dois cenógrafos apresentaram-se para deslumbrar as platéias por meio das mais extraordinárias apoteoses, e para isso largas ensanchas recebem dos empresários, cada qual mais disposto a consumir dinheiro.[6]

O grande vislumbre do público da época pelos monumentais truques da cenografia parece mais culpa da educação e intrução públicas, incapazes (como ainda se encontram hoje), de formar platéias e leitores para a produção artística. Nessa época, o teatro acabava de assumir o papel dos famosos romances de folhetins que no Século XIX empolgavam os serões familiares e os cantos das ruas, como documentaram as charges. O folhetim e, depois, o teatro cobriam de certa forma a tarefa de complementar, infelizmente da maneira que podiam, a falha das escolas. O teatro desviou o local da reunião para a casa de espetáculos e, ao gosto de uma emoção sentimental, incluiu, também, uma emoção visual, com certa recapitulação de fatos impressionantes, sem passar por uma reflexão crítica. O que se representa é, de certa maneira, uma amostra que, em seu caráter de "variedades", revela apenas uma espécie de vitrine da História: deliciosa repetição de pecados maliciosa e humoristicamente apreciados numa cumplicidade com os erros e ingênua compaixão pelos equívocos.

Além disso, o próprio Artur Azevedo, às vezes, utilizava-se desta ilusória cenografia; desta cumplicidade com os erros; deste humor fácil; diga-se, ainda que contrafeito...

Importa-nos, contudo, assinalar que não vai ser outra a mentalidade que o teatro de revista apresentará, sem que a República tenha atendido aos pedidos do ilustre revisteiro. É também provável ser este caráter de saboroso entorpecente que tanto fez brilhar os olhos do público e iludir a própria revista, constituindo talvez que venha a constituir a sua *causa mortis*.

Muitas foram as conseqüências da I Grande Guerra para o teatro brasileiro: a primeira delas foi cortar-se todo o contato cultural que até então se realizava com a Europa, especialmente Paris, Lisboa e Roma. A partir daí, a crise intelectual e econômica se instalou. O país é mergulhado numa economia de guerra e o teatro considerado o primeiro dos supérfluos. Sobreveio o fechamento de um grande número de casas de espetáculos; só no Rio: São Pedro, Lírico, Recreio, Carlos Gomes e Rio Branco, com um público cada vez menor.

Dois empresários disputavam as sobras desse público: o português José Loureiro e o italiano Paschoal Segreto que, não dispondo mais da importação de atores, tiveram que ser remediados com a prata da casa.

Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt — *Forrobodó*

Em 11 de junho de 1912, Paschoal Segreto resolvera ceder, não sem muita relutância, o Teatro São José a dois estreantes: Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt. Diz a introdução da "Revista do Teatro":

> E "Forrobodó" com música de Francisca Gonzaga, a inolvidável protetora de todos os autores novos que revelassem qualidades, sobe à cena pela primeira vez para iniciar uma série de 1.500 representações consecutivas!...[7]

Forrobodó — burleta de costumes cariocas em três atos — inicia a carreira de seus dois jovens autores, com a mesma marca de continuidade do caminho para o inesperado que Artur Azevedo previra para a revista carioca. O tema básico de *Forrobodó* é um furto de galinhas. Os frangos vão aparecer fritos num leilão de uma festa e quem fez a doação das aves foi o próprio Guarda-Noturno que está empenhado com o queixoso em descobrir o ladrão. Trata-se de uma festa num clube de malandragem onde o texto é apresentado numa gíria, um tanto forçada, mas com certa ginga, a fim de provocar risos: na porta do clube (ou gafieira!) as pessoas do "sereno" tentam entrar:

> PRAXEDES — Que negócio é esse? Onde é que nós estamos? Aqui só entra sócio quites com recibo do mês *transáquito*!
>
> UM PENETRA — Seu Praxedes, *seje* mais igual *com nós*, que diabo! Isso é uma *isigença* besta, chefe!
>
> CORO — É uma violência! Quebra logo essa bodega!
>
> 2º PENETRA — Um momento! É melhor empregarmos a diplomacia. Eu amoleço o homem (*a Praxedes*). Distinto confrade, apelo pras suas *colidade* orgânicas e inorgânicas, para o seu caráter firme, impoluto, quiçá *inquebrantave*. Tô falando em nome da coletividade, iminente prático, *digníssimo* Praxedes!

> PRAXEDES — Escusa de *adorná* as oito *letra* do meu nome com esses *floriado* Aqui penetra não forma! Só entra passando por riba do meu cadáver!

Repete-se uma série de fatos, em torno, no interior e exterior do baile até o leilão e a descoberta do furto. Evidentemente, o texto hoje reflete muito pouco do que deveria ter sido o espetáculo e, quanto a este, restam-nos apenas as opiniões dos críticos. Daí voltarmos a considerar o temor de Artur Azevedo de que os cenários por demais sofisticados suprissem a ausência de textos mais elaborados ou mesmo os deformassem. E como não temos hoje registros fotográficos ou fílmicos daqueles espetáculos, lamentamos estas possíveis causas da morte do gênero. Não podendo documentar seu passado, a revista se viu obrigada a manter em fases diversificadas a sua evolução. Assim, a sua estrutura está presente em gêneros diferentes do teatro da época.

Gastão Tojeiro (*O simpático Jeremias* e *Onde canta o sabiá*)

Gastão Tojeiro é um dos nomes que se juntam aos citados. Inicialmente caixeiro-viajante, passa depois a continuar a linha dos jornalistas que vinham atuando, desde França Jr., na fotografia dos costumes nacionais. Desperta para o público no período em que o prefeito Pereira Passos inicia grande transformação da cidade do Rio de Janeiro. Entre as obras, a derrubada dos velhos casarões; a expulsão dos habitantes dos cortiços; a erradicação da febre amarela, a campanha da vacina; o projeto da construção de um novo porto para o Rio de Janeiro. As obras do porto eram o tema das manchetes jornalísticas e da peça de estréia de Tojeiro. Um senhor Porto vem do interior para contratar operários a fim de realizar obras de reforma em sua cidade. Tojeiro encontra logo um parceiro, Vitorino de Oliveira, que o ajuda a conseguir a montagem de sua peça. Se o texto não alcançou grande sucesso de público, conquistou pelo menos o apoio do grande crítico teatral da época, Artur Azevedo:

> [...] estou convencido de que se se esforçarem por escrever uma boa comédia de costumes, consegui-lo-ão. [...] A

> espontaneidade é a virtude fundamental de quem escreve para teatro, e não encontrei naqueles três atos nenhuma reminiscência de outra comédia nacional ou estrangeira.[8]

O Simpático Jeremias teve sua estréia em 1918 e retrata, provavelmente, uma das experiências do autor como caixeiro-viajante. Um tipo popular, o filósofo Jeremias, pretende viver e difundir a filosofia que herdou de seu "excelso mestre, o venerável filósofo que em vida se chamou Sirênio Calado". Vai realizar o projeto de seu mestre como criado da Pensão das Magnólias, em Petrópolis. Hospedam-se na pensão: um americano que pretende adquirir uma jazida de manganês; sua filha, uma neurótica e excêntrica que, por ser filha de milionário, é requestada pelos hóspedes (especialmente o secretário do americano) e pelo filho, engenheiro, de um atravessador. O americano tem também suas excentricidades: pagar em dólar toda e qualquer despesa que sua filha fizer com as arrogâncias; multar ou recompensar o seu secretário sempre que cometa qualquer ato que, respectivamente, o desagrade ou agrade. Miss Violeta vive a lamentar-se do Brasil: "Oh, terra sem cavalas!" Nenhum dos cavalos que o secretário de seu pai e pretendente seu conseguiu satisfez à americana. Isto era o tormento do coitado:

> ARTUR — ... Só lastimo, "miss", não poder transformar-me em cavalo, como um novo Pégaso, para arrebatá-la às regiões do ideal, do sonho!
>
> VIOLETA — Não senhorr secretária, você não poder se transformar em cavala: você só ser uma burra.

Um triângulo amoroso não falta também ao texto. Um casal no qual a mulher vive a namorar e passear, deixando o marido doente em casa, acaba por dar à dona da pensão oportunidade para reaver o seu antigo amor, que nada mais é que o marido abandonado e doente. Mas a melhor realização da comédia é a personagem-título: o Jeremias, que recebe o apelido de "simpático" por se tornar interessante a todos, até mesmo a Miss Violeta, que descobriu o cavalo das suas pretensões nas mãos do engenheiro, filho do atravessador. Por nenhum preço o rapaz se decide a vendê-lo, mas, na esperança de conquistar a *miss*, acaba por doar o animal e marcar freqüentes passeios com a filha do americano.

O texto acaba estruturando uma novela para todos os personagens, exceto o atravessador, que é atravessado pelo proprietário da jazida; e o americano, que, de certa maneira, realiza a sua conquista. O secretário reconquista Laura, sua mulher, que encontra-se na pensão com o ex-marido de Madalena; a proprietária reabilita o velho amor por Félix, mesmo depois da observação: "FELIX — Devo preveni-la de que tenho uma companheira, uma criatura que me adora, com quem vivo há três anos. Viemos os dois a Petrópolis veranear...". Otávio consegue domar Miss Violeta, apesar das desconfianças dela por Laura; e, finalmente, Jeremias (quem diria!) encontra em Elisa "uma alma digna de ser amada pelo discípulo do sublime filósofo Sirênio Calado".

Trata-se não só de um triângulo, mas de uma ciranda de triângulos, em que se renovam amores antigos e se criam novos, a partir da libertação de um dos vértices do triângulo desfeito.

Um outro sucesso de Gastão Tojeiro é *Onde canta o sabiá*. É também uma comédia de costumes, agora reforçada por aspecto lírico. O texto recebeu várias edições e encenações modernas. Teve sua montagem primitiva no Teatro Trianon e passou a constituir-se num modelo da sua categoria — o chamado "Gênero Trianon". A mais moderna montagem deve-se ao diretor Paulo Afonso Grisolli, que deu ao espetáculo uma nova estrutura, restaurando as tradições circenses da burleta.

Retrata a vida pacata de uma família classe média de subúrbio carioca e a quebra da monotonia com as chegadas e partidas de trens. A família pequeno-burguesa: marido, mulher; um casal de filhos casados; uma filha e uma enteada para casar; um sobrinho desempregado; um casal de criados. O problema que mais aflige a família é o desemprego do sobrinho, não muito disposto a enfrentar o batente. Ao iniciar a peça, estão todos na expectativa de entregar uma carta ao ministro, o Dr. Amarante. O patriarca passa a sua pacata vidinha a observar o trabalho do seu jardineiro; as discussões dos membros da família quase sempre divididos em grupos; os namoros das meninas; os galanteios dos primos. A vida se transforma com a chegada do circo de cavalinhos ou de algum novo funcionário na estação da Estrada de Ferro. Nesse ambiente, canta o sabiá da moça casadoira, toca o piano da sala e a flauta do funcionário. Estão todos à espera de alguma resposta, ou janela que se abra. Vem o guarda-trilhos com presentes a fim de encontrar-se com a empregada e vem o amigo do genro para balancear a cena falando bem da Europa e desfazendo do Brasil.

> ELPÍDIO — Ora, a guerra!... A guerra já foi há muito e Paris, o nosso incomparável Paris, já retomou o seu aspecto habitual. Creia meu amigo, só na Europa se vive. Aqui vegeta-se. Mais do que isto: estiola-se o físico e o espírito. Isto aqui não vale o pior lugarejo da Europa.

Com a presença de Elpídio, quebram-se dois aspectos do equilíbrio da cena: por um lado, o fascínio do novo tipo e, por outro, o ódio pelo desprezo em que se vêem os da casa, atingidos pelo desdém do de fora. Quebra-se também o equilíbrio das relações amorosas entre a flauta do chefe da estação, o primo, o piano da moça. Além de tudo isso, o sabiá foge. Assim se desenvolvem novas estruturas em busca da reconstrução do sistema: o primo resolve lutar boxe com o "atleta" do circo; o chefe da estação procura marcar encontros para ensaios e, quando isto falha, encontrar o passarinho que fugiu. Mas os esforços nem sempre restabelecem o passado e o novo sistema surge dos cortes das partes esclerosadas. Ganha o "estrangeiro" e ganha o jovem, após perder a luta. Restaura-se o canto do sabiá, mas a flauta vai cantar noutra freguesia.

Viriato Correia (*Juriti*)

A comédia deste período é lírica e observa os fatos sob certo aspecto ilusório; tem uma grande inclinação burlesca e grotesca. É o que vimos com *O Simpático Jeremias* e acabamos de ver com o chefe da estação e o primo equivocados. Não se perderam também os jogos de cenários nem o caráter de revista, especialmente a musical.

De 1919 é a peça *Juriti*, de Viriato Correia, outro líder de público e crítico da época, que mais tarde vai também integrar o grupo chamado "Trianon". O texto é classificado pelo autor como: "Peça de costumes sertanejos em 3 atos". O grotesco, aqui, é mais acentuado que em *Onde canta o sabiá*. Ressalte-se o caráter lírico do texto. O major Fulgêncio, prefeito de uma cidade do interior, é do Partido Liberal; o coronel Cutrim, delegado, do Conservador; Juriti ama Graúna, vaqueiro do major. Estamos em dia de festa porque o major vai receber o filho Juca, que se formou em advocacia e chegará acompanhado de um colega. Neste aspecto, o texto se parece com *Como se fazia um deputado*, de França Jr. Entretanto, os fatos acima assinalados e o desenvolvimento do tema são bastante diferentes. Em *Juriti*, a ignorância e o ranço político são vistos com certo encanto, o que mostra alguma cumplicidade. O lugarejo está em festa com a chegada do doutor e assustado com a presença de uma prostituta. No trecho abaixo, vemos a influência salomônica de Martins Pena, em *O Juiz de paz da roça*. Mas aqui acrescentam-se os interesses da politicagem, de maneira grotesca:

> GUARIBA — A questão é esta! Eu tinha um bode lá no meu terreiro. Um dia apareceu uma cabra do Zé Codó. Ao depois nasceu uma cabrita. Zé Codó agora diz que a cabrita é dele. Não pode ser.
>
> MAJOR — Porque tu não falaste logo que a questão era contigo e Zé Codó? Zé Codó é um canalha lá do partido do Cutrim. Tu não, tu és Liberal, correligionário. (*Depois de ligeira meditação*). Dize-me uma coisa, não havia outro bode na vizinhança? (*Negativa de Guariba*) Pois então a cabrita é tua.

A personagem-título é a moça mais bonita do lugar e tem um apaixonado corcunda que por ela vive cantando. Resultam disso várias disputas cantadas entre os três: Graúna, Juriti e Corcundinha. Além de Graúna amar Juriti, aparece o doutor, ou melhor, os doutores, ambos apaixonados por ela. Por outro lado, a prostituta, dizem, veio em busca do seu amante e, como não o encontrou, vive de amores com o amigo do doutor. O delegado ordena à sua polícia proibir a prostituta de entrar na feira. Surgem então duas brigas: de um lado o delegado contra o major, que, por ser liberal, tem que ser contra qualquer ordem do partido contrário. O major é, neste caso, a favor da permanência da prostituta. De outro lado, andaram espalhando (a irmã do coronel vive de olho no doutor mas ama o cabo) que o doutor andou no escuro com a Juriti e este fato chega aos ouvidos de Graúna. A irmã do delegado passa a intriga para outra até que a tal Bonifácia afirma ter visto mesmo e apresenta um lenço igual ao de Juriti como prova. Graúna, que viu Juriti sem o lenço, acredita no lance e decide xingar e desprezar Juriti. Na disputa, Corcundinha discorda e defende bravamente a honestidade de Juriti. Aparece a dona do lenço: a prostituta. O engano se esclarece, mas Juriti prefere ficar com o Corcundinha, que a defendeu e acreditou nela. Entram nesta história o Vigário, que vive em cima do muro: ora está de um lado, ora do outro; e um grupo de bumba-meu-boi que vai cantar na festa de São João. Assim a peça começa com as festas da chegada do doutor e acaba com os festejos do santo.

Trata-se ainda de um musical, nova classificação para uma forma distinta da burleta. Parece que esta nova espécie pretende definir espetáculos que usam a música de maneira mais livre, misturando o erudito e o popular. Há que salientar o aspecto folclórico dos textos, com a presença do bumba-meu-boi, dos caboclos, das burrinhas e da disputa de Pai Francisco e Mãe Catarina. Tudo isto leva a pensar na existência de um amplo palco e de cenários requintados. Um personagem que tem passagem livre do major ao coronel é o Zé Fogueteiro e foi executado pelo ator Procópio Ferreira. A partir do desempenho deste papel, cresceu o seu nome como ator. Mais adiante, quando tratarmos da Geração Trianon, verificaremos a atuação de Procópio no teatro, como empresário e artista.

Todas essas comédias, filhas do casamento da revista (a partir de Artur Azevedo) com a comédia de costumes, têm, como característica básica, uma ênfase no contexto, ao contrário de uma abordagem que coloque o tema em espinha dorsal. O ambiente da sala de visitas (*Onde canta o sabiá*), as duas praças (*Juriti*); o sereno e a sala da festa (*Forrobodó*) são os espaços em que se constroem microcosmos de uma comunidade. Assim é com *O Castagnaro da festa*, de Oduwaldo Vianna, texto em que um cortiço — habitado por imigrantes italianos, espanhóis, portugueses e árabes — enfrenta os desafios da industrialização, da modernidade e da inserção na vida brasileira.

Tratemos agora de outro aspecto do pré-modernismo: o passadismo, decadentismo e outras modalidades ligadas ao melodrama.

Cláudio de Sousa (*Flores de sombra* e *Bonecos articulados*)

Contemporâneo dos autores das burletas e revistas estudadas é o passadista Cláudio de Sousa, cujo sucesso de *Flores de sombra* teve a seguinte explicação de Sábato Magaldi:

> O grande êxito da peça *Flores de Sombra*, de Cláudio de Sousa (1876-1954) apresentada inicialmente em São Paulo, em 1916, e a seguir no Rio de Janeiro, se explica em grande parte pelo reencontro de um tema e de um mito caros à nacionalidade: a valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira, em contraste com a degenerescência dos hábitos citadinos.[9]

Aqui os cenários já não buscam o ilusionismo, mas definem o ambiente e o luxo com certo realismo. A espera, numa fazenda, de um filho formado e o choque que se estabelece entre a namorada que chega acompanhada da mãe dela e a namoradinha de infância são primores de sentimentalismo e pieguice; um criado que introduz o ridículo e o cômico através de suas silabadas em francês; não falta o coronel que ressuscita defuntos para votar na eleição.

Em *Bonecos articulados*, dois casais onde as mulheres — uma pobre e outra rica — educadas na cidade e no mesmo colégio encontram-se, uma após abandonar o marido e a outra insatisfeita com a rusticidade da vida que leva com o seu. O amante é sempre o ideal do amor que esperam, mas a moralidade dos costumes conduz tudo a um desfecho "feliz". O poeta vem morar com a prima, apaixona-se por ela, que acaba por apaixonar-se por um engenheiro casualmente amigo do primo. Aqui, entretanto, é o poeta que introduz o ridículo com seus péssimos alexandrinos:

> Myosotis, myosotis, meu coração triste como um muar
> Busca-te entre todas as gramíneas, a pastar, a pastar!

Chega a provocar uma polêmica com a empregada Cipriana:

> Quem fez esse verso
> Merece uma muié
> Das que andam no campo
> Ferradas do quatro pé!

É interessante comparar estes textos com os anteriores, do ponto de vista da abordagem. Enquanto aqueles desenham um contexto bastante enriquecido pelo folclore e pelo lirismo, estes o apresentam empobrecido pelo excesso de conservadorismo com que representam e criticam o real.

Afonso Arinos (*O contratador de diamantes*)

A estética simbolista já se insinua aqui, para aprimorar-se no *Malazarte* de Graça Aranha.

A valorização da tradição familiar e patriótica é o tema de *O contratador de diamantes*. Trata-se de uma bem urdida trama sobre o problema da exploração da Metrópole portuguesa em relação ao ouro do Brasil, no Século XVIII. O tema se desenvolve entre a fútil discussão de nobres, sobre etiquetas, enquanto, em contraponto, vai-se desenvolvendo a trama da perseguição do contratador, que cresce a partir da recusa de Cotinha, a filha do contratador, ao Ouvidor. O pretexto de que o contratador não paga o que deve à coroa é desenvolvido pela comprovação de que se encontra a caminho, com todo o ouro e diamantes necessários ao pagamento. Na cena XI, Felisberto, o contratador, confabula com Belchior a respeito de fatos que se passam em relação ao confisco. A cena entrelaça-se com o namoro de Cotinha e Belchior, cochichando:

> COTINHA — (*dando um muchocho*) Oh! D. Pulcheria!.. (*Noutro tom*) Pois não sabe? O Chiquinho Pires me pisou no vestido e... raz!
>
> FELISBERTO — (*subindo lentamente com Belchior*) El-Rei... (*Continua em voz baixa*).
>
> JOSEFINA — (*a Cotinha*) Ah! foi o Chiquinho Pires que pisou? Estovadão!

> BELCHIOR — (*a Felisberto*) Mas o confisco... (*E segue falando em voz baixa, sentando-se ambos à D.A.*)

Continua Cotinha a falar, entra D. Pulcheria em conversa com Luís Camacho; a cena é interrompida com a entrada de um criado de "libré agaloada de prata com fivelas de criolitos nos sapatos": é o documento básico da intriga uma carta para ser entregue em mãos ao Intendente. A carta deixa entender aos espectadores estar relacionada com o problema que subliminarmente corre através dos cochichos: a queda do prestígio dos Caldeira Brandt, tendo como motivo o fato de que eles conspiram contra o reino.

As confidências e fofocas são entrelaçadas com falas inteiramente alienadas da política; são as futilidades dos que apenas estão preocupados com as etiquetas e as últimas referências da corte ou sobre as danças que se executam no salão:

> CAMACHO — (*do ponto onde está*) É linda, é deveras muito linda! É a dança levíssima dos silfos!
>
> CONRADO — (*a Belchior*) Diga antes: vieram reagir contra o modo cristão de tratar estes povos; vieram firmar de novo no sangue, com ferro e açoites, o despotismo!...

No fundo, há duas conspirações: uma contra Felisberto, o patriarca dos Brandt; e outra, a consciência do próprio Felisberto da necessidade de independência; da validade de sua luta em São Paulo, Goiás, Paracatu e agora no Tijuco; da existência do seu cabedal econômico, capaz de pagar dez vezes a sua dívida e o orgulho, o amor pela terra, o apoio popular.

As críticas a Felisberto são feitas sempre em sua ausência:

> BELCHIOR — [...] Felisberto ousou dizer que as riquezas da terra não são d'El-Rei, nem da coroa, mas do povo que trabalha, pena e morre explorando-as.

Como vemos, um dos aspectos mais comuns no discurso é que o procedimento de Felisberto é descrito através dos opositores e de maneira antitética, de tal modo que a antinomia é a parte importante e fascinante da argumentação. Belchior condena exatamente o que é importante na atitude de Felisberto.

A festa da elite também se entrelaça com a dos negros e uma congada é apresentada em cena e chega até a misturar-se com as beatas. As rubricas encaminham para um luxuoso espetáculo, onde os cenários exigem complicada maquinaria. É já o caminho para um novo estilo, o simbolismo, que no Brasil deu poucos frutos.

Os cochichos, de certa maneira, são o mais importante da trama: eles introduzem o tema da política, inicialmente às escondidas, para ganhar depois o primeiro plano no contexto da narrativa. A política vai deixando de ser apenas contraponto à dança e aos comentários fúteis para tornar-se o centro de todas as preocupações. A dança, que começou nos salões, acaba na senzala; a política deixa de ser boato para instaurar-se como verdade. São todos problemas formais da estrutura simbolista, que estarão bem mais caracterizados no *Malazarte*, de Graça Aranha. Inclui-se também o problema dos cenários, conforme argumenta Anna Balakian:

> ¿ Qué mejor lugar para la sinestesia que el escenario? La forma, el color, el gesto, la música de acompañamiento, incluso los perfumes (inyectados en el aire en el teatro de Lugné-Poe, como incienso de ese nuevo templo de la última forma de misticismo humano), anunciaban las correspondencias realizadas por el hombre que debían reemplazar al matrimonio entre el cielo y la tierra. [...][10]

Graça Aranha (*Malazarte*)

Malazarte é tido como um fato extraordinário do teatro brasileiro. Diz Fernando Peixoto: "Uma curiosidade: um texto de Graça Aranha, *Malazarte*, foi encenado em Paris em 1911, no templo do simbolismo europeu, o 'Thèatre de l'Œuvre'".[11]

O *Malazarte* de Graça Aranha pauta-se em duas linhas dos textos teatrais do pré-modernismo: é simbolista pela sua linguagem e a personagem Eduardo tem um discurso anarquista.

Vejamos a primeira linha, a simbolista, do discurso da mãe, em resposta a um arroubo de desespero existencial do filho:

> MÃE — Meu filho, vive dentro desta realidade tangível e estreita que é o teu destino e não nestas imaginações em que te agitas. Vive das tradições da tua terra e realiza no futuro os sonhos e as esperanças da tua raça; fica ao meu lado, nós somos inseparáveis, e se tudo se desenraíza em torno de nós, permanecemos aqui neste santuário das nossas alegrias e das nossas dores.

O texto tem um discurso onírico e a realidade é quase o inatingível, enquanto a vida é o sonho. Mas o Malazarte-símbolo da nossa tradição é sobretudo "macunaímico". Sempre disposto a dar um passo no escuro e distorcer o que na verdade estava torcido; um anarquista no sentido do desgoverno e realista não naturalista no sentido estético, porém na busca do natural. Vejamos agora o aspecto anarquista:

> EDUARDO — E a isto se reduz todo o sistema de leis: à proteção do capital e à manutenção da autoridade, seja aquela a mais prepotente e esta a mais odiosa. É uma vasta e revoltante opressão inscrita nos códigos. São as leis do pavor... A propriedade e a autoridade são dois fetiches que somos obrigados a temer e a venerar! O resto é insignificante; a própria vida, a honra, o pensamento e tudo o que faz a beleza da existência humana, não merecem senão frágeis disposições legais, e tão debéis que ninguém lhes atende.

O *Malazarte* de Mário é mais naturalista e sentimental: engana e desengana a si mesmo e aos outros. Posteriormente, analisaremos a obra de Mário de Andrade, integrada à Semana de 22. Mas, parece-nos, temos pouco estudado a presença do pensamento anarquista em nossa literatura, especialmente nesta fase pré-getuliana. Pelo menos no teatro, trata-se de momento importante.

A história de Mário é catarinense e o Malazarte quer ser seringueiro e seguir viagem para o Norte. Tenta cornear o Alamão somente enquanto quer comer a sua comida. Depois, até mesmo para vender o gato pelos vinte contos que o Alamão ganhou a duras penas na lavoura, dá-lhe certo remorso:

> MALAZARTE — (*Recebe-o [os vinte contos], olha prá baiana que está chorando. Hesita, murmura baixinho*:) Como há de ser!... (*Conta o dinheiro. Depois continua*:) Ora, quer saber de uma coisa?
>
> ALAMÃO — Filho de gambá é raposa. (*Dá uma gargalhada*)
>
> MALAZARTE — Bocó! Fique com 10 contos pra você, fique com o gato também. (*Vai saindo e volta*) Fique com a folha de porta também. (*Dá a folha de porta*)

O *Malazarte* de Mário, escrito em 1928, é um paladino ingênuo e o de Graça Aranha tem consciência política, mas é sonhador. Entretanto, as duas figuras demonstram a grande preocupação (e vejamos que o texto de Graça Aranha é anterior a 1911) com a nacionalidade. O folclore, que, aliás, está presente em quase todos os textos do pré-modernismo, contribui com lendas que parecem coincidir um pouco com o Ibsen do *Peer Günt* e com certo fatalismo de tragédia grega. Enquanto o destino é a morte e o sobrenatural em Graça Aranha, em Mário o destino é a vida e o natural. Neste ponto distingue-se o modernismo simbolista de Graça Aranha do de 22. Deus ou o diabo é a mesma coisa para ambos: ora espectro, ora algo inesperado. E como já vimos o de Mário, aqui está o de Graça Aranha:

> ALMIRA — E a mãe-d'água não vem... E hoje eu quisera que ela viesse, porque estás comigo. Que ciúme não teria de me ver nos teus braços! Dudu, se ela ama tanto, por que dá a morte no amor? O amor não é a vida? E por que o amor e a morte são inseparáveis? (*Eduardo desaparece no jardim. Almira põe-se em pé sobre a borda do poço, possuída de um encanto mágico*;) Oh! Mãe-d'água, canta! Eu te dou as minhas flores para que tu cantes; eu quero essa voz de sedução infinita, que repetirei ao meu amado e ele será eternamente meu.

Coelho Neto (*O patinho torto* e outras peças)

O teatro de Coelho Neto desenvolve duas linhas do pré-modernismo: a sátira social e o simbolismo. A sátira social e a farsa normalmente se conjugam. *O Patinho torto*, que fez sucesso nos anos sessenta no Teatro Nacional de Comédia (Rio de Janeiro), é uma comédia que o autor diz ter saído de um artigo da *Gazeta de Notícias*. Esta disposição de dar realidade à ficção e, sobretudo, autenticá-la é própria dos que pretendem fazer com que animais e coisas discutam questões que aos seres humanos seriam impossíveis.

O problema são as modernidades: a aviação ou "avoação", o Fluminense, o futebol, as teorias de Darwin, a guerra, o "telefônio", o cinema. Isto incomoda Custódia:

> CUSTÓDIA — Olhe, minha mãe era uma dona de casa que fazia gosto e não falava francês, não batucava em piano e nunca se importou com bolas. Eu fui criada no mesmo regimem. Agora é o que se vê. Olhe Eufêmia... Está aí com os nervos que nem sei.

É que Eufêmia anda com a voz muito grossa e é torcedora, mas o Bibi, seu pretendente e filho do compadre, também está dando o que falar à comadre Custódia:

> CLEMENTE — Frio! Quem? Bibi? Ora, comadre... Não fosse ele meu filho... Bibi é um forno! Fria é Eufêmia (*Caramunhando*) Não tem alma. O rapaz chega-lhe para dizer amabilidade e ela responde-lhe com um murro. Por maior que seja o amor de um homem, comadre, tenha paciência... murro não é graça.

Mas Eufêmia, conforme diz o próprio compadre, é "Eu-ɱacho" e quem quiser que diga o contrário, especialmente após ter confirmado o seu sexo pela competência míope do Dr. Patureba, que, como "verdadeiro médico, não tem sexo".

> EUFÊMIA — Falam enquanto não lhes tapa a boca, mamãe; mas eu tenho rolha, não se incomode. E que importa o mundo? Que fale! Quem dá ouvidos a vozes não vai para diante. Lembre-se da fábula do camponês e o filho. Que me importa a mim o mundo!

Já não há mais o que discutir, agora é agir. A nova realidade não é tão nova para ela, mas é desconcertante para sua família.

A outra face do teatro de Coelho Neto é simbolista. Mesmo quando se trata de farsa (como *O Patinho torto*), alguns textos do período se encaminham para o simbólico. O símbolo faz-se ao nível da concepção da personagem. É o que acontece com a fábula de *A Cigarra e a formiga*, em que a primeira ganha dimensão de símbolo do encanto da moça que não se preocupa com o casamento e passa a vida a cantar, mas arranja noivo; sua irmã, a "formiga", fica solteira por excesso de empenho em casar-se.

São duas irmãs em idade de casar: a cigarra (Paula) canta em casa porque já tem o seu amor e canta com saudade; e a formiga (Laura) provavelmente trabalha para tê-lo, mas o faz exaustivamente, pois ela mesma explica:

> PAULA — Quem são?
>
> LAURA — Um é *half back* do "Fluminense".
>
> PAULA — Um. Outro?
>
> LAURA — Outro é *forward* do "Flamengo".
>
> PAULA — Dois. Outro?
>
> LAURA — É remador do "Guanabara".
>
> PAULA — Adiante.
>
> LAURA — O outro é um moço com quem joguei *tennis* no "Paysandu".

Um maníaco por guerra, Romualdo, sonha dirigindo batalhas, as batalhas que ocorrem realmente na Europa. É o tema de *A Guerra*. A satisfação dele é grande quando há uma vitória dos Aliados; e torna-se o mais temível dos animais quando ocorre uma derrota. Pancrácio e Maturrino esperam que Romualdo saia ou apareça, pois o primeiro quer ser perdoado pelos aluguéis que deve e o segundo pedir a mão da filha do maníaco para seu sobrinho, que está a ponto de suicidar-se. Estão ambos conversando; especialmente Pancrácio discute a importância de se ter um nariz, já que o seu não funciona; aí percebem a presença de Gorka, uma francesa que se diz turca. Ela vem fazer curativos na esposa de Romualdo. Já sabemos mais ou menos o que vai ocorrer: com boas notícias da guerra, tudo se consegue; caso contrário, tudo perdido. Algumas cenas compõem o cômico da farsa:

> PANCRÁCIO — (*caindo em si*) Mas, que foi isto?! Terei eu sonhado! (*apalpa o nariz*) O senhor viu! Pois então está um homem a conversar tranqüilamente com outro e vem uma mulher, agarra-lhe o nariz, esfrega-o, escavaca-o, mete-lhe os olhos pelas ventas a dentro, tudo sem dizer: água vai! Em que país, em que século vivemos nós! Temos ou não temos leis? Pois então já um homem não é senhor de seu nariz?

É que Gorka interrompe a prosa dos dois e cura-lhe o nariz.

No momento da notícia que traz Serafim de que há "um *raid* de zepelins sobre Londres e três submarinos alemães perseguindo um couraçado inglês no Mar do Norte", o homem enlouquece e expulsa Gorka como "turca jovem", logo, inimiga, e os dois são tidos como espiões. As confusões serão desfeitas a seguir, quando os jornais trouxerem notícias de vitória das Forças Aliadas.

Como vemos, trata-se de uma maneira de fazer rir de problemas da época (especialmente o horror ao novo) no teatro de Coelho Neto. O *Sapato de defunto* tem o mesmo sentido de farsa de costumes. Um velho doente mental acredita que tem cachorros na cabeça que exigem comida freqüentemente para que a cabeça não doa mais. Um seu compadre o ampara em casa, interessado na sua fortuna e propõe-lhe que se case com a sua filha, que é também afilhada do velho. Este tem vários concorrentes: um tabelião e o preferido da menina. O tabelião faz intrigas e o outro é rejeitado por malandro. Finalmente, o velho se demonstra um bom caráter, expulsa o tabelião da casa do compadre e apóia o casamento da afilhada com o noivo que ela escolheu. Com isso o dote permanece.

Os temas movimentam-se do social ao individual e há até incursões históricas: *Pelo amor!* é um poema-dramalhão em que um conde volta doente ao castelo na Escócia porque o cavalo caiu num despenhadeiro e só uma feiticeira o salvará. *Ironia* é o drama da atriz que tem um filho moribundo enquanto o público a aplaude a gargalhadas. A convicção de que o "trabalho dignifica o homem" (ou a mulher!) é a saída de uma honrada senhora cujos marido e sogra a querem namorando um rico cidadão, a fim de salvar a família da ruína financeira — tema de *Muralha*.

Coelho Neto, após a morte de Artur Azevedo, tornou-se o seu substituto no mundo do espetáculo, mas — como podemos notar pelas duas ou três dezenas de textos que escreveu —, o acentuado moralismo e, sobretudo, a sua pouca identificação com a modernidade da sociedade brasileira (veja-se a sua atitude para com o Movimento de 22) não lhe permitiram assumir plenamente esta liderança. Liderança já preconizada pelo próprio Artur Azevedo quando escolheu a sua peça *Quebranto* para figurar na famosa Companhia do Teatro da Exposição Nacional de 1908, juntamente com o sainete *Nuvem*.

João do Rio (*A Bela Madame Vargas* e *Eva*)

No fim do século passado, uma tendência literária, que, aliás, sempre existiu nas letras, passa a predominar. É uma atitude de exaltar a decadência, as ruínas das civilizações e que por isso tomou o nome de "decadentismo". Gilberto Mendonça Teles informa:

> Mallarmé via tudo resumir-se na palavra queda e sentia que "A carne é triste, ai! eu já li todos os livros". Foi, entretanto, depois do soneto "Longueur" (1883) em que Verlaine diz que "Eu sou o Império no fim da Decadência", que a palavra "decadente" (e seus derivados) se difundiu, tornando-se popular sobretudo depois que Paul Bourde, em 1885, escreveu sobre os "Poetas decadentes" entre os quais incluiu Verlaine, Mallarmé e Jean Moréas.[12]

A decadência dos salões cariocas estampa-se num texto de João do Rio (Paulo Barreto), *A Bela madame Vargas*. A madame ama um jovem que é por ela apaixonado e ele não compreende por quê, havendo recíproca, é por ela preterido em favor de outro muito rico. O fato é que a madame está endividada e José, o novo amor, resolve o problema amoroso e financeiro. A situação é marcada pela presença do músico a cobrar-lhe cinco meses de tocada e de lições e ela a fingir-se doente:

> FIORELLI — Bela música, um tanto renitente, mas bela música. (*ouve-se o timbre elétrico no interior*). Mas chamam. É, de certo, la signora. Senza incomodo. (*Subitamente mais tímido*). Quando será então? Eu preciso tanto!

> D. MARIA — Mando-lhe amanhã.
>
> FIORELLI — Veramente?
>
> [...]
>
> MME. VARGAS — (*aparecendo no interior*) Foi-se?
>
> D. MARIA — Com a resignação de sempre. Está convencido de que o mando pagar amanhã.

É a mesma D. Maria, tia da madame e sua governanta, quem expõe a péssima situação em que se encontram, com os criados despedindo-se mesmo antes de servir o jantar:

> D. MARIA — Para que desanimar? Tenho fé em ti. A nossa situação é desesperadora. Tu mesma não sabes quanto deves. Devemos a todos os fornecedores, aos criados e ainda por cima fazemos mais dívidas, com o mesmo trem de vida. É delicado. Mas seria possível parar agora, fazer leilão, ir morar para uma casa qualquer? Que prazer teriam os teus inimigos, isto é, a sociedade inteira! A bela Hortência Vargas, a viúva de um diplomata, a orgulhosa Hortência que rejeita as melhores propostas, descendo do seu pedestal.

A decadência não é só financeira; inclui também as próprias atividades do salão que são o prato para as ironias do Barão Belfort:

> BABY — Mamãe com idéias de bolos feitos em casa!
>
> JULIETA — Eu não sei nem os de palmatória.
>
> CARLOTA — Que coisa pouco *chic*.
>
> BELFORT — Claríssimo. A única diferença entre a sociedade d'agora e a que representa D. Eufrosina, é que a de D. Eufrosina fazia os bolos em casa e a atual come os bolos sem saber onde são feitos.

O fato é que o texto arrasta-se em dois planos: as discussões fúteis do salão e o problema amoroso-financeiro de madame Vargas. Há algum suspense de tragédia, porque Carlos não se conforma em ser desprezado, a madame não desiste do novo binômio amor/riqueza e o Barão Belfort tem atitudes de verdadeiro anjo-de-guarda para evitar uma reação brusca de Carlos.

A mesma preocupação com uma sociedade esgotada determina o contexto de *Eva*.

Souza Prates é o riquíssimo Conde do Vaticano e sua fazenda tem "eletricidade, salas de hidroterapia e criados estilizados à londrina". O texto é reprodução de 24 horas de encontros. Comenta-se futilidades. Godofredo é um jornalista capaz de interpretar, criticar e ser cúmplice de todos os fatos. Daí que quando uma personagem quer mostrar figurinos, intervém: "Vou também. Os figurinos são as únicas pinturas decadentes, que ainda compreendo". Quando um trabalhador quer falar ao conde, ele o dissuade e comenta com o colega:

> GODOFREDO — São os substitutos dos pretos, meu caro. Anarquistas, protegidos pelos patronatos e os cônsules! Os fazendeiros paulistas bailam sobre um vulcão. Um desses tipos parece-me o jardineiro. Ainda outro dia encarregou-se do fogo de vistas. Que problema terrível!

É ele quem enlaça, desenlaça e reformula tudo o que todos pensam. Quando Jorge sente-se ridículo por estar apaixonado por Eva, sem que esta lhe dê a menor atenção, é quem faz os comentários decisivos, de um lado mostrando-se um burguês interesseiro para despertar a atenção de Jorge e, de outro, comentando o ridículo:

> GODOFREDO — Amas como quem nunca foi a Paris, amas como quem nunca teve um camiseiro elegante e um *botier épatant*, amas como quem doma a terra, ó animal raro! sinceramente! O riso é inveja, fenômeno!

No seu discurso, a ironia fica nas pausas, nas reticências, nas definições: "Porque um paradoxo na boca de um sujeito mal vestido é apenas um desaforo". Neste ambiente de chalaça e brincadeira de mau gosto, Jorge pretende demonstrar que ama Eva e esta: "Barão, salve-me! O Jorge fez-me uma declaração. Quer casar comigo." Sempre a brincar com os fatos, assim o texto se desenvolve, com jogos de ironia de Eva e Godofredo, tudo na mais perfeita graça de quem não tem problemas, até que vem a notícia de que uma jóia de grande valor foi roubada. O conde teria solicitado a polícia, que estava a percorrer tudo naquele momento e queria averiguar todos os convidados.

Eva, em sua última brincadeira, obrigara Jorge a uma prova de amor e espera que ele aceite um artifício para que não se descubra o paradeiro da jóia. Eva dissera ter sido ela que furtara. Tudo isto acontece no momento de suspense em que Jorge ameaça entregar-se como ladrão e o colar aparece.

Goulart de Andrade (*Renúncia*)

Goulart de Andrade é, provavelmente, o mais decadente dos decadentistas do teatro brasileiro. Os seus alexandrinos estão sempre a serviço de um ciúme violento ou de um velado complexo de Édipo, como acontece em *Renúncia*. A mãe viúva discute com o filho problemas de amor e com a amiga e rival, também viúva, o amor de seu filho. A renúncia é recomendada a Laura por Ester, para que o filho permaneça com a mãe. Como diz claramente, não suportaria a ligação do filho com outra mulher. Vota uma profunda aversão a Laura, embora, diante da outra, proceda de maneira diferente, sem esconder a sua ironia:

> UM CRIADO (*anunciando*) Senhora, D. Laura...
> ESTER (*estremecendo*) Ela! (*ao criado*) Dize-lhe que entre!
> É força que minh'alma energias concentre
> Para o prélio que agora inclemente começa...

Os Inconfidentes é o antidrama da Inconfidência. Os poetas estão mais preocupados com a poesia que com a revolução e são portadores de um discurso empolado e acadêmico capaz de fazer inveja a qualquer poeta da Fenix Renascida:

> ALVARENGA (*voltando-se, e apresentando Gonzaga enfaticamente aos companheiros que entram*)
> Jove, mais uma vez, já sendo chuva de ouro,
> Rudo e feio egipan, cisne alvíssimo e touro,
> E sem poder sofrear seu indomado ardor:
> Deixa o Olimpo, e se muda em desembargador...
>
> CLAUDIO (*num cumprimento gracioso:*)
> Poeta!
> MACIEL (*idem*)
> Juiz.

> FREIRE DE ANDRADE (*idem*)
> E galan...
> ALVARENGA
> e nesta investidura
> Ele julga de amor, canta, e crimes apura...

Paulo Gonçalves (*A comédia do coração*)

Paulo Gonçalves, em alguns textos como *As Noivas*, *O Juramento*, *1830*, inclui-se no grupo decadentista, mas em textos como *O Cofre*, *A Comédia do coração* (esta última ainda hoje aparece em montagens de festivais de teatro amador), aproxima-se de um teatro simbolista. *A Comédia do coração* tenta descrever o interior de um coração e tem como personagens alegorias simbolizadas por cores: a Paixão, cor-de-rosa; o Medo, cor-de-cinza; o Ódio, escarlate, rajado de negro; o Ciúme, cor-de-cinza pintalgado de vermelho; a Alegria, branco com manchas verdes; a Dor, de luto. Há seis grutas no coração: à esquerda, Alegria, Ciúme e Medo; à direita, Dor, Paixão e Ódio. Ao fundo há duas escadas em forma de lira que vão para o cérebro, por onde sobem e descem a Razão e o Sonho. Para que o leitor tome conhecimento do diálogo, transcrevemos um passo do segundo ato:

> ALEGRIA — (*admirada*) Ué! O sonho concordando com a Razão... Querem ver que ele é gira mesmo!
>
> SONHO — Oh! se a miséria esfria o amor!! Nisso estamos de acordo. Por essas e outras é que eu prego a igualdade econômica; se o comunismo fosse uma realidade, os casos como estes já estariam resolvidos.
>
> PAIXÃO — Apoiado!
>
> RAZÃO — Cale-se!
>
> SONHO — Calo-me, mas sustento que o que estou dizendo é uma verdade!
>
> RAZÃO — Bico! É verdade mas não convém pensar nessas coisas.
>
> MEDO — Isso! Muito bem pensado, minha senhora! Não convém à gente criar complicações com a política.

Roberto Gomes (de *Berenice* a *A Casa fechada*)

Roberto Gomes é também um dramaturgo onde se encontram as correntes estéticas do decadentismo e do simbolismo, como assinalou a sua editora crítica Marta Morais da Costa.

> É um teatro que retrata impiedosamente a mesquinhez, o vazio, o tédio e a hipocrisia da sociedade decadente que preparou a Primeira Grande Guerra. Nele, o troco miúdo do cotidiano confronta-se com a moeda ouro da paixão e, por vezes, a destrói e subjuga.
>
> Na obra de Roberto Gomes, o realismo do "teatro paixão" foi atenuado pela influência de outra dramaturgia. Refiro-me ao teatro do autor belga Maurice de Maeterlinck.[13]

Berenice foi representada em francês pela companhia do Théâtre de La Porte Saint Martin, de Paris, em 1923, e oito anos depois teve uma montagem em português pela Companhia Jaime Costa, no Teatro João Caetano. Trata-se da paixão melodramática da personagem-título por um pianista que se aproveita do prestígio social dela para lançar-se na vida artística e após instalar-se com prestígio, como acontece sempre nos bons dramalhões, vem o desespero do abandono. Berenice tem um médico e amigo que cuida também da sua saúde amorosa e antes que o músico se apresente, propõe-lhe um casamento de interesse. A cena que segue é já a declaração do músico:

> FLÁVIO — Será o que entender! Aceite-me como o seu criado, como o seu servo terno e submisso. Uma vida inteira de fervorosa adoração não bastarão para pagar o que lhe devo! Juro... Juro...
>
> BERENICE — Ah! Sim. Juro! Inebrie-me! Murmure-me ainda estas palavras tão ardentes e tão tristes! Faça-me todos os juramentos que há de cumprir!

Berenice é esse verdadeiro canto à decadência. Mantendo-se a mesma fórmula de dramalhão + simbolismo + decadentismo, teremos *O Canto sem palavras*. O texto foi selecionado pelo júri da Academia de Letras, juntamente com *Quem não perdoa*, de Júlia Lopes de Almeida; *A Bela madame Vargas*, de Paulo Barreto; *O Dinheiro*, de Coelho Neto; *Sacrifício*, de Carlos Góis; *Flor obscura*, de Lima Campos.

Trata-se do drama do amor de Maurício, aos 58 anos, por Queridinha, aos 17 anos, filha da mulher a quem muito amara na juventude. O conflito amoroso tem lances de incesto, porque é Maurício quem sustenta e educa Queridinha no colégio e ela mesma diz que as colegas disputavam o amor do velho amigo. Há, também, duas divergências na história: do lado de Queridinha, Cipriano, seu namorado; e do lado de Maurício, Hortência, sua amante e antiga apaixonada. O simbolismo passa pela presença de *O Canto sem palavras*, de Mendelsohn, que Queridinha executa ao piano. Observe-se que a presença da insinuação incestuosa já apareceu em *Renúncia* (Goulart de Andrade) e voltará mais tarde (como veremos) em alguns textos da Geração Trianon. Este tema desenvolve-se como um dos veios do dramalhão, em vários períodos.

> MAURÍCIO — [...] Não a posso ver sem que me rememore a sua mãe, sem imaginar a bela vida, a longa vida de amor que teria sido a nossa, se Maria Luíza me tivesse desposado! Ah! O dia em que nos separamos... Foi ontem... Ainda nos vejo na sala ao cair da tarde... Ela ao piano; sob os seus dedos vibrava o *Canto sem palavras*, de Mendelsohn, uma melodia lenta e grave, que ainda hoje canta em mim e que meu coração sempre murmura.

A Casa fechada é um pouco um texto de mistério. Todos, numa comunidade do interior, querem não somente ver o rosto da adúltera que se encontra fechada na casa e só sai com a chegada do trem que a leva da cidade, como descobrir quem seria o parceiro do adultério e ainda o que será feito do filho que chora. A última cena é apenas a fala do mendigo:

> MENDIGO — Deus é que sabe... Deus é que sabe...

Outra peça em um ato é *A Bela tarde*, representada pela primeira vez no Teatro Trianon, em 1915. Juca é apaixonado aos cinqüenta anos e a família lamenta a sua tristeza. Triste é o estado da prima, também doente de amor pelo Tenente Fontes, que já se encontra noivo no Ceará. O primo Juca é uma figura cheia de ironia e é ele que dá a pitada de sal na série de episódios que constitui o texto.

Inocência é uma adaptação do famoso romance de Taunay.

Renato Vianna (de *Sexo* a *A última conquista*)

A rubrica que abre o segundo quadro do terceiro ato de *Sexo* marca a cor como fato simbólico: "[...] *O abat-jour* incide um reflexo vermelho na sua cabeleira branca: relâmpago de tormenta num crepúsculo... Calazans já consultou o relógio duas vezes. Levanta-se)". É assim também com a música em *Fogueiras da carne*, em que *Sonata ao luar*, de Beethoven, pontua a ação, constrói emoções, evoca situações, de modo semelhante à proposta de Roberto Gomes com o *Canto sem palavras*, de Mendelsohn, na peça do mesmo título.

Um dos aspectos mais característicos do passadismo de Renato Vianna é a reflexão sobre a moral burguesa tradicional. É o caso, entre outros, do amor proibido de Roberto Magalhães e Cecy em *Sexo*. Calazans, funcionando como alter ego de César (pai de Cecy), aponta-lhe um exercício condenável da moral burguesa. A família quer impedir o casamento. Cecy, que é menina amorosa e submissa, insiste no amor apoiada por Calazans, grande amigo da família e protagonista da peça — uma espécie de médico, psicólogo e orientador intelectual do clã. César, ao mesmo tempo em que constrói socialmente a imagem de pai-de-família honrado, mantém uma prática sexual considerada pecaminosa. O texto não pretende discutir os fundamentos da moral burguesa e seus preceitos, mas conservar suas bases reformulando alguns aspectos de seu exercício, como a hipocrisia, problema abordado em toda a obra de Vianna. Neste sentido, a sua dramaturgia reflete um ângulo diferente da mesma problemática abordada por Macedo e Alencar: estes tomam para si a tarefa de afirmar preceitos morais em ascensão, enquanto Renato Vianna encontra já um campo minado para tentar reabilitar esses mesmos preceitos. Em Alencar, o adultério é expiado gerações afora, ao contrário do que acontece em *Fogueiras da carne*, onde Gabi é adúltera e assassina confessa, mas há para ela uma compensação que se identifica com a incapacidade do homem diante da tentação do Demônio:

> ARMANDO — [...] Não deixarei que tu partas sozinha na noite... Eu caminharei contigo ao teu lado... Eu perdôo. Perdôo tudo. É preciso que alguém tenha a coragem de perdoar, a fim de que o sofrimento humano não se multiplique indefinidamente sobre a face da terra e a semente maldita do ódio não assole para sempre a alma do homem tornado máquina de todos os instintos. Tu não tens culpa. Ninguém tem culpa. O drama de Jorge é o drama do homem... [...]

Para completar todo este sentimentalismo, uma rubrica indica que o perdão deve situar-se no contexto de silêncio, noite, luar e Beethoven. Há um passo de *Sexo* em que Calazans impõe uma moral acima dos fatos sociais, reclamando da parcialidade de Carlos em cobrar com sangue a honra de sua irmã, maculada por Magalhães, porém não se dispondo a defender da mesma maneira a honra da operária que ele próprio maculou. A situação é dúbia: o que se impõe é uma mudança do conceito de honra pela liberação do amor ou do sexo e não a defesa da honra acima de preconceitos de classe, ainda que na defesa da classe menos favorecida.

O teatro de Renato Vianna põe no palco salões abastados, bibliotecas de ricos intelectuais. Os criados estão no texto apenas para o exercício de funções secundárias, não são estudados como seres humanos e sequer participam dos dramas. Títulos de nobreza e altas distinções completam o cenário de uma classe que necessita reabilitar-se perante a sociedade e, como condição para isto, busca a redenção diante de Deus. Ao mesmo tempo (e contraditoriamente), há a defesa do poder das elites intelectuais e econômico-financeiras; constrói-se, dessas elites, a imagem ideal de honradez e beleza, modelo ético para as demais classes. Amélia, a avó da mocinha que foge de casa para realizar seu amor, em *Sexo*, chega a surpreender-se com a existência de canalhas "no meio que freqüentamos". Dentro da mesma noção de honradez, discute-se a parcialidade de julgamento do pecado entre os dois sexos. Avalia-se que o adultério é um pecado hediondo, desde que praticado pela mulher. Myrza reconhece a desigualdade, mas apenas em seus comentários, sem que o texto apresente qualquer atuação da personagem neste sentido; observemos em *A Última conquista*:

> MYRZA — [...] A mulher que engana o seu marido é uma mulher adúltera, uma mulher que se desonra. O homem nas mesmas condições, isto é, que engana a sua mulher, é apenas um boêmio, um cavalheiro que se diverte... Quando sai de casa deixa a honra guardada com a mulher, que é sempre a única responsável pela felicidade conjugal, ainda que seja o mais infeliz dos cônjuges.

Vianna assume o discurso das elites através da orientação dos textos enunciada pela condição de professor, psicólogo e/ou médico. Neste caso, se apresenta em personagens que ditam a verdade e pretendem decidir os rumos da moral. Freud está presente em quase todas as suas peças, embora nunca discutido profundamente, mas como a dar o tom que indica uma das vertentes das especulações sobre a verdade. Esporte a que se dedicam as personagens, umas para buscar o sentido de suas vidas, outras para ter com o que passar o tempo. É o caso de João, em *Sexo*:

> JOÃO — (*lendo*) Você já leu Freud? (*folheando o livro*) Tenho um respeito por esse homem... Não há quem lhe escape... (*Lê*) "A consciência e o inconsciente..." (*folheia*) "Censura e repressão..." (*folheia*) Este homem é o diabo... (*Lê*) "Sonhos..." (*Dirigindo-se a Carlos*) Você precisa ler esse homem... (*folheando*) Se a gente soubesse o que os sonhos significam nunca dizia a ninguém o que tinha sonhado... (*Lê*) "Neuroses..." (*folheia*) "Libido..." [...]

Em meio aos embates da moral com as paixões, surge freqüentemente uma figura anárquica e amoral, caricatura do tédio boêmio. O João d'Ávila, de *A Última conquista*, redime-se e se casa.

A freqüência com que surge o cenário da biblioteca e do "gabinete de trabalho" que abrigam os personagens intelectuais indica o início do que se chamou mais tarde "teatro de idéias". Em Renato Vianna, a verdade é buscada em Deus (também o nome de uma de suas peças) e em especulações sobre o comportamento do homem frente a si mesmo (a consciência) e ao outro (a ética). Há como que um destino de Fausto na busca do conhecimento. Mas não se realiza um pacto com o demônio e nem sequer uma identificação com Deus. Trata-se de reatar os laços rompidos, entre Deus e o homem, pela modernidade. O teatro de idéias dava, com Renato Vianna, suas primeiras preleções para tornar-se a tese mais badalada da Geração Trianon, com Joracy Camargo, Oduwaldo Vianna e outros membros da família.

Teatro da Natureza

A I Grande Guerra criou, já vimos, uma série de problemas para o teatro brasileiro, entre eles, o desemprego de atores estrangeiros que sequer tiveram opção de retornar à sua pátria. Um ator português aqui radicado projetou uma maneira de, pelo menos, dar serviço a alguns companheiros desempregados: propôs à Prefeitura do Rio de Janeiro a realização de vários espetáculos "ao ar livre, a exemplo do que acontecia na Europa e sempre com grande êxito", informa Gustavo Dória.[14]

O sucesso foi muito grande e diz um crítico da época: "O vasto anfiteatro comportava sessenta camarotes, mil lugares distintos, mil cadeiras e mil populares, havendo espaço para dez mil pessoas em pé".[15] Foi grande o êxito de público, destacando-se mesmo a presença do Presidente da República, ainda hoje figura excepcional em acontecimentos culturais no Brasil. Entretanto, nada havia de novo, além da escolha de um repertório selecionado e da participação de uma atriz que constituiu-se na grande contribuição do teatro anarquista à cena brasileira: Itália Fausta, na época Fausta Polônio. Levaram à cena *Orestes* (provavelmente adaptação da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, informa Dória); *Bodas de Lia*, de Pedroso Rodrigues; *A cavalaria rusticana*, de Giovanni Verga, com Maria Falcão no papel de Santuzza; *Antígona*, de Sófocles, adaptação de Carlos Maul, com Itália Fausta no papel-título; *O rei Édipo*, em adaptação de Coelho de Carvalho; *O mártir do Calvário*.

O trabalho de Itália Fausta continuou com *Fedora*, de Sardou; *A Caipirinha*, de Cesário Mota; *Magda*, de Sudermann; *A Castelã*, de Alfredo Campos; *A Marcha nupcial*, de Henri Bataille; e *A Virgem louca* e *Perdão que mata*, de Oscar Guanabarino. Na Companhia Dramática Nacional, depois Companhia Dramática Itália Fausta, finalmente Companhia Itália Fausta, juntamente com Gomes Cardim, seu assessor artístico, trabalhou em *Suprema conquista*, de Menotti Del Picchia; *A Prancha*, de Veiga Miranda. O seu repertório incluiu textos de D'Annunzio (*A Gioconda*), George Ohnet (*O Grande industrial*), *O Crime na 5ª Avenida* e *O Processo*, de Mary Duggan, até Nelson Rodrigues, com o *Anjo negro*. Além de, no Teatro do Estudante, ter dirigido *Romeu e Julieta*, conforme veremos mais adiante.

Teatro operário

É também no início deste século, embora ultrapasse o período da Semana de Arte Moderna, que surgem, em São Paulo e no Rio de Janeiro, manifestações de um teatro operário. Pela sua atividade, inédita no Brasil, de educar pelo teatro, supomos, passou desapercebido pela crítica e pela história do teatro, pouco dados a registrar manifestações culturais que não viessem com timbre da alta elite, especialmente européia. Sabe-se que as idéias anarquistas há muito achavam-se disseminadas no Brasil. Já em peças de Artur Azevedo, como *A Cocota*, que é de 1885, fala-se em fundar uma Colônia Agrícola: a Sacra Família do Tinguá com os colonos imigrantes italianos:

> Noi siamo imigranti.
> Venuti lontano
> In questo splendoroso
> Paese brasiliano

Edgar Rodrigues informa também que antes disso:

> Partindo das idéias de Fourier, trazidas da velha França para Pernambuco, e daí irradiadas por todo o Brasil, chegamos aos anarquistas vindos da Itália para iniciar experiências libertárias aplicadas ao trabalho do campo.[16]

Esta questão foi por nós abordada quando estudamos o *Calabar* de Agrário de Menezes. Afonso Schimidt dá-nos outros testemunhos importantes:

> Estava-se no ano romântico de 1888. Uma nuvem de pioneiros, sonhadores de uma sociedade melhor tomou o rumo da América. Muitos procuravam o Norte, alguns procuravam o Sul do Continente. Giovani Rossi veio fundar a colônia Cecília no Paraná; Artur Campagnoli veio iniciar seu núcleo em São Paulo...[17]

Trata-se de um capítulo ainda pouco estudado, especialmente no que diz respeito aos textos teatrais utilizados. Demos tão pouca importância que chegamos a esquecer tais manifestações culturais; àqueles tempos, elas nada mais eram que um encontro de expressões novas, colaborando com a formação da nascente classe operária.

O teatro foi escolhido para pregação e difusão de um ideário social de libertação, às vezes anticlerical, que de um lado, pelo caráter político de suas atividades teatrais; e de outro, pela simples busca de conhecimento, fez o operariado refletir sobre manifestações populares e descobrir problemas básicos de sua existência como classe.

A repressão, entretanto, se fazia notar com a presença dos "esbulhos do poder", na sanha de destruir e rapinar:

> Sábado dia 17 do corrente [1902], realizava-se no Cassino Penteado um espetáculo em favor da propaganda pelo opúsculo em português. Ouvia-se atentamente e pacificamente o "Primo Maggio" de Gori, quando os mantenedores da ordem burguesa vieram perturbar o sossego. Disseram-lhes que o espetáculo era particular. Os homenzinhos teimaram em entrar e como houvesse protestos, irromperam furiosamente, chamaram tropas — até cavalaria! — assustando mulheres e crianças, revistaram os espectadores, declararam suspenso o espetáculo, prenderam três camaradas: Torti, Marconi e Gerchial.[18]

As mais importantes manifestações deste movimento encontram-se documentadas em jornais de sindicatos ou de agremiações criadas para difusão de ideais libertários, entre eles a "Voz do Trabalhador", maior fonte por nós utilizada. A produção paulista foi levantada por uma equipe dirigida por Maria Thereza Vargas.[19]

Com a organização do Grupo Dramático de Cultura Social, em 1914, foram escritas e montadas as peças em um ato: *Famintos* (de Santos Barbosa) e *Pacatos*, do mesmo autor em parceria com

Zenon de Almeida. Na *Voz do Trabalhador* data de 15 de julho de 1908 a apresentação de um texto em três atos, *O Exemplo*, de autor não identificado, em que se tratava de uma malograda greve de 1903, onde se apresentavam vários quadros da vida dos operários cariocas. À maneira das revistas, concluía com uma apoteose triunfal da derrota da greve. O texto, ainda segundo informação do mesmo jornal, teve mais duas apresentações em 1º e 22 de agosto. Isto no Rio, porque em São Paulo, Vargas informa[20] que este teatro reuniu interesses de um centro que difundia ideais libertários através de espetáculos, enquanto encontros destinados à dança e festas populares cumpriam função de divertir e consolidar amizades, especialmente entre imigrantes da mesma nacionalidade.

No número 4 de *A Lanterna* (20.1.1901), apresenta-se uma crônica sobre o espetáculo *Eletra* e as manifestações de rua. O fato mostra-nos a participação de trabalhadores no movimento teatral da época e era natural que mesmo quando o texto não apresentasse tema que doutrinasse, a discussão sobre o espetáculo o faria, tal como foi, evidentemente, o caso de *Eletra*, onde o combate ao clero levou o povo a passeatas pelas ruas de São Paulo.

No intervalo de 1902 a 1920, os jornais noticiam uma intensa atividade no Rio e em São Paulo, com montagens de textos em italiano, espanhol e português. *O Primeiro de Maio*, de Pietro Gori, é, de longe, o texto mais levado em italiano ou em português. Outro texto também muito montado mas também bastante criticado foi *Gaspar, o serralheiro*, de Batista Machado. Entre autores brasileiros e portugueses, os mais citados são: Carrasco Guerra, Câmara Reys, Antônio Martins dos Santos, Manuel M. Laranjeiras, Santos Barbosa, Zenon de Almeida, Artur Guimarães, Mota Assunção, Isaltino Santos, Batista Diniz, Nemo Vasco, José Oiticica, Marcelo Gama, entre outros. Quanto ao problema dos textos, informa Vargas:

> O repertório é ainda adaptado. Escolhem-se textos do último período romântico, folhetins com alguma reivindicação interessante do ponto de vista libertário. (É o caso da peça "Gaspar, o Serralheiro" de Batista Machado ou mesmo do texto brasileiro *Deus e a Natureza* de Artur Rocha).[21]

A *Voz do Trabalhador* registra ainda vários espetáculos, entre eles: *O Triunfo*, uma peça que, diz o referido jornal, apesar de ter sido proibida pela censura portuguesa, teve no Rio representação integral. O texto é do português Carrasco Guerra; *O Melhor caminho*, peça em dois atos de Câmara Reys; *Casa de Babel*, um ato de Antônio Martins dos Santos; *O Operário* e *Amanhã*, de Manuel Laranjeiras; *Impossível felicidade* de M. Verena. Isto até 1909.

Entre 1913 e 1914, aparecem textos de José Oiticica, novas montagens de *O Primeiro de Maio* e de *Amanhã*, por um grupo denominado Grupo Dramático Anticlerical. E a *Voz do Trabalhador* informa que:

> Um grupo de jovens amantes da verdade acaba de fundar no Estácio de Sá uma agremiação cujo programa é propagar por meio de representações teatrais as idéias renovadoras.[22]

Era o grupo "Idéia Livre". As novas representações são ainda do "Anticlerical", com *Amor louco* (em três atos) e *A Escala*, em um ato, ambos sem determinação de autor. No ano do início da guerra, em 1914, continuam as atividades do Grupo de Cultura Social: *Os Famintos*, *Pacatos*. O primeiro, como já vimos, é um ato de Santos Barbosa e o segundo foi escrito em parceria de Zenon de Almeida e Santos Barbosa; o Grupo Anticlerical monta *Deus e natureza*, de Artur Rocha, num Festival de Propaganda do Livre Pensamento, mas não ficam aí as atividades. Montam-se *A Viúva dos mil réis*, de Arthur Guimarães; mais duas peças sem nome de autor: *Primeiros tiros* e *Operariado*, além de *Maio!...*, peça em cinco atos de Santos Barbosa; *A Verdade*, de Arthur Guimarães; *Triste carnaval* e *Amores em Cristo*, o primeiro uma tradução e o segundo uma comédia em um ato de Zenon de Almeida. Voltam a predominar textos de Santos Barbosa, *Autômatos*, *A Volta*, *Pacatos*; de Zenon de Almeida, *Ideal fecundo*; e, de Manuel Laranjeiras, *Amanhã*.

As atividades do teatro operário continuam apesar da guerra, até a sua total destruição pela Ditadura Vargas. Mais precisamente: surgiu com o ingresso dos imigrantes estrangeiros, muitos deles perseguidos políticos. No início fechados em seus grupos e em suas línguas, depois o grupo foi se ampliando em ruas e bairros marcados por feições, talvez, à primeira vista, exóticas para o paisano, mas posteriormente encantadoras. Aí fundaram seus jornais, cantaram suas canções, encenaram suas peças, desfazendo-se um pouco da solidão... Não somente isto: desenvolveram seus projetos de solidariedade humana e lutaram pela libertação daqueles que os hospedaram. Na sua luta, sofreram conosco as incompreensões dos ingênuos e o autoritarismo dos poderosos. Mesmo após seus espetáculos não mais serem levados, ficou conosco essa semente de luta que em breve vai dar seus frutos no Teatro de Arena, no Oficina, no Opinião e no CPC.

O resgate dos textos do teatro anarquista é pesquisa ainda por ser feita. O importante trabalho executado por Maria Thereza Vargas ainda não teve a necessária continuidade e exame por parte dos estudiosos da literatura brasileira. Afinal, foi com eles que aprendemos a colocar em cena personagens e intérpretes operários.

O Infanticídio, de Mota Assunção, é um desses dramalhões de grande possibilidade de penetração popular. Um pai trabalha numa obra de caridade no Pavilhão do Campo de Santana; membros de sua família estão reunidos em casa e condenam a natureza hipócrita dessas festas de caridade e problemas da moral burguesa, a fim de prevenir a filha para o namoro com o filho do senhorio, pois rico não casa com pobre, só quer "botar a perder". No meio da conversa, aparece o filho, trazido bêbado da rua. Aqui começa o drama: desaba o pavilhão onde trabalhava o pai; o filho bêbado entra em delírio, repete cenas de vida boêmia e de jogo que aprendera no Serviço Militar; a mãe busca quem fique com a criança para que ela possa saber notícia do marido e aguarda a chegada do outro filho, Carlos, para tirar do delírio o bêbado:

> CARLOS — Miseráveis! Recusam aos operários o valor de seu trabalho e mandam-nos espingardear sem piedade quando fazemos greve, para depois dando ares de beneméritos e humanitários, inventarem pagodes em nome da miséria a que nos reduziram!...

Mais adiante vem o discurso de Genoveva:

> GENOVEVA — É esta desgraça, minha filha: os pobres, parece que estão condenados a criar filhos para servir aos

> ricos não só como operários, criados, lacaios, soldados e alcoviteiros, senão também como amantes baratas e frescas que eles, depois de saciados e fartos, cobrem de opróbrios e atiram à rua como trapo sujo.

A esta altura, a menina encontra-se empregada na casa de um senador da República e namora um rico e malandro filho de barão. A mãe está sempre preocupada com a filha e recomenda muito cuidado com a natalidade:

> GENOVEVA — Pois olha, filha: o mal dos pobres é eles terem tantos filhos... Se tivessem menos não sofreriam tanto e gozariam muito mais. A miséria do menor não seria tão grande... Olha tu os ricos se têm muitos filhos: é um, dois, no máximo três.

Quer dizer: o primeiro drama esgotou o seu ápice e agora encaminha-se o segundo. A filha de Genoveva cumpre, na verdade, o destino que a mãe sempre lhe recomendou evitasse. No segundo dia de carnaval, encontra-se encantada com a festa e sozinha na casa do seu rico patrão, quando lhe aparece o "D. Juan" com a fantasia de dominó já reservada. Foi o bastante para que o terrível drama se desencadeasse, não antes do necessário resfriamento do público, cenas de presos, todos eles rezando pela cartilha anarquista:

> 2º PRESO — [...] fica sabendo, se não houvesse cadeia é porque não havia a tirania e o privilégio de que ela é guarda. A cadeia é uma conseqüência da Lei e a Lei é a garantia dos ricos contra os desprotegidos. E a prova de que assim é, a prova de que os vitimados pela Lei assim o entendem é que ninguém se "corrige" na cadeia.

O drama se realiza com a menina entregando-se ao namorado rico no dia de carnaval. Engravida e comete infanticídio no banheiro:

> ADVOGADO — Aflita, então transida de dores, caminhou instintivamente para o banheiro, à procura de um esconderijo e, ali fechando-se por dentro, sozinha, esperou deitada sobre os ladrilhos... O resto deve-o saber o senhor. Foi coisa muito exlorada pela imprensa.

> CONSELHEIRO — Sim o resto sei-o eu. Assim que a criança nasceu a desgraçada matou-a e enfiou-a pelo ralo do esgoto, procurando esconder o hediondo crime, o que não conseguiu por alguém da casa ter dado o alarma.

Mas o drama ainda não fica aí: a mãe, diante das desgraças do filho e da filha, apanha os três menores que lhe restam, joga-os ao mar e, após vê-los mortos, atira-se também. Justina cumpre a pena e sai louca da prisão, chamando pelo nome do namorado.

Em *O Vagabundo*, um ato de Manuel Laranjeiras, a mãe reprova o filho operário por sua atividade revolucionária, pois teme que ele um dia venha a ser deportado. Por muito que o filho lhe mostre que "morre gente de fome", a mãe tem sempre a desculpa de que

> MÃE — De fome nunca morreu ninguém, graças a Deus! Que há fome é certo; mas houve e há de havê-la sempre. Mas também eu já passei fome, muita fome, fome negra... e não morri.

A mãe acredita em "almas caridosas" e o filho irrita-se com o discurso. Acontece que a mãe tem mais dois filhos, uma moça que, segundo ela,

> MÃE — [...] Tua irmã deu numa vadia pior que o outro que por aí anda perdido... Já tem chegado a vir para casa alta noite... Eu perguntava-lhe de onde ela vinha. Ela respondia-me que vinha de seroar. Eu na minha inocência não desconfiava de nada.

O pior é que a filha está grávida e a mãe quer pô-la na rua. O filho protesta e acha até que a mãe tem culpa do modo de vida por que passam seus irmãos. A tese é exposta pelo irmão ladrão:

> VAGABUNDO — Eu aprendi a ser vadio e tu aprendeste a trabalhar. Se eu tivesse o padrinho que tu tiveste e tu tivesses de agüentar um bêbedo como eu tive — talvez fôssemos o contrário.

Os dois irmãos criados na miséria lá ficaram. Salvou-se o que foi criado pelo padrinho, isto é, o operário e, ao contrário do que se pode esperar, é o vagabundo que dá a lição de política: "A necessidade é que nos faz como somos". O operário, entretanto, tem a decisão:

> OPERÁRIO — (*monologando*) Mendigar ou roubar, eis o dilema da miséria que não quer morrer de fome. E não sabem e não compreendem que viver é um direito de todos. Por isso mendigam, por isso roubam.

A ideologia anarquista, como vimos no *Malazarte* de Graça Aranha, não ficou restrita aos textos da militância operária. Ganhou espaços na literatura dramática erudita. Uma leitura mais acurada poderá talvez fornecer uma dimensão mais ampla desses espaços. Aguardemos maiores pesquisas que tragam à luz tanto os textos anarquistas como os eruditos deste período e, quem sabe, poderemos avaliar melhor a contribuição cultural daqueles que foram nossos primeiros artistas engajados pela causa da libertação, num Brasil prestes a ingressar na era industrial.

A SEMANA: MÁRIO E OSWALD EM BUSCA DO MUIRAQUITÃ

> O amor *esclarecido* ao passado
> e o estudo da história dão-nos
> a serenidade.
>
> *Mário de Andrade*

O teatro não esteve representado na Semana de 22. Esta afirmação, costumeira, provoca a críticos e artistas o sentimento do desprestígio. Por que o teatro, "síntese das artes", deixaria de estar presente a tão importante acontecimento? Seria porque não havia entre nós representantes dignos do furacão modernizador? Ou porque nosso teatro não havia atingido o grau de amadurecimento necessário para que uma crítica profunda o revolvesse, resultando daí a abertura de novos caminhos? "Excluídos da festa", no dizer de Décio de Almeida Prado[23], os artistas de teatro teriam visto chegar seu momento de renovação e de atualização com a Semana quase duas décadas depois dela. Grosso modo, estes são os pontos de vista que se generalizaram quando se pensou e escreveu sobre a prática teatral na modernidade dos palcos brasileiros.

Um participante da Semana, o arquiteto Flávio de Carvalho, tentou levar as teorias do movimento de 22 ao palco, com o que denominou "Teatro de Experiência". Uma peça de sua autoria, *Bailado do deus morto*, é apresentada, em 1933, durante três dias, num pequeno espaço onde se levantou um palco. Era o andar térreo do CAM (Clube de Artistas Modernos), em São Paulo. Segundo informações de Gustavo Dória,

> Os elementos participantes do espetáculo usavam máscaras de alumínio e vestiam camisolas brancas, movendo-se num palco destituído de qualquer recurso cenográfico e apenas iluminado por efeitos coloridos em *flashes* rápidos.

> Pelo relato dos que puderam assistir a tais espetáculos, tem-se a impressão de que havia uma influência ainda que remota do teatro surrealista, numa visão, entretanto, muito procurada do verdadeiro amarelismo.[24]

Informa ainda Dória que a peça era "falada, cantada e dançada".

Fazendo jus à aura pitoresca que durante muito tempo cercou a Semana, o acontecimento de *Bailado do deus morto* acabou transformando-se num caso de polícia (como muitos anos mais tarde acontecerá a espetáculos e artistas durante a Ditadura que se instalou em 1964). Alegando o acontecimento de tumultos, a polícia vetou as apresentações, fechou o teatro e ficou "muito tempo" patrulhando a área.

Outra notícia sobre tentativas de Flávio é dada por Agostinho Olavo:

> Flávio de Carvalho, logo após as comemorações da Semana, lançou três espetáculos teatrais que denominou de Experiência Nºs 1, 2 e 3, peças que, vaiadas na época, caíram no esquecimento.[25]

Em 1986, Lívio Tragtenberg encenou o texto, num espetáculo com música e dança, em São Paulo.

Em primeiro lugar, a Semana de 22 não se restringiu ao episódio bombástico de 13 a 17 de fevereiro daquele ano. Ela encarna o espírito de revisão e crítica por que toda a cultura brasileira passou a partir dos acontecimentos do Teatro Municipal de São Paulo. Em segundo lugar, pensemos um pouco sobre o próprio conteúdo das propostas dos dois maiores pensadores do movimento, tentando inserir suas obras teatrais no bojo de suas realizações e discussões literárias. E veremos que 22, dilatando-se no tempo, não nos relegou, a nós do teatro, ao abandono. Ao contrário (apesar das poucas incursões dos Andrades a nosso terreiro), suas obras são capazes de configurar verdadeiros marcos, somente perceptíveis na posteridade. Foi o que mostrou a encenação de *O Rei da vela*, em 1967, por José Celso Martinez Correa. A partir daí, outras encenações e estudos das obras de Mário e Oswald vieram.

O ideário da Semana não nos excluiu, nem poderia. Mesmo se Mário e Oswald jamais se tivessem voltado para a dramaturgia, o alcance cultural de seu pensamento ecoaria no palco (como mais tarde ecoou com Nelson Rodrigues). As articulações mário-oswaldianas remetem-se ao fundo mesmo de nossa brasilidade e seus modos de expressão. Além de tudo isto, não nos podemos esquecer que dois pequenos textos teatrais de Mário foram escritos em 1919 (*Eva*) e 1922 (*Moral quotidiana*).

A partir do exame sucinto desse ideário, veremos que o teatro de Mário e Oswald traz, no seu interior, a manifestação prática do trabalho teórico consignado nos manifestos e ensaios críticos que, em separado, a dupla realizou. Mais do que isso, poderemos ver também as diferenças de temperamento que os tornaria complementares um do outro. Há algo de profundamente orgânico entre a ensaística e a obra poética, teatral e de ficção dos Andrades; arte que se constrói em alva lucidez de seus processos internos e de seu fundo social, pois que, entre a atividade crítica e a artística, dá-se o mesmo mergulho no lago escuro da brasilidade.

Quanto ao aspecto metodológico, fixamos a decisão de examinar a dramaturgia à luz das discussões teóricas, para melhor esclarecer nosso ponto de vista de que a inauguração da modernidade no teatro brasileiro dá-se no movimento que marca em 22 o seu início. Nos anos seguintes, plasma-se em dramaturgia cerca de uma década antes de *Vestido de noiva*, o que em nada diminui o caráter de inegável avanço que tem a peça de Nelson Rodrigues. Ao lado dos textos de Mário e Oswald datados da década de 30, há o *Bailado do deus morto*, de 1933.

Falar na brasilidade do modernismo significa contrariar a tese que atribui a Mário e Oswald o papel de simples copiadores dos propósitos estéticos das vanguardas européias do início do Século. Eles foram, sim, leitores atentos de manifestos e obras, Mário sem sair da ainda provinciana São Paulo (que despertava para a euforia industrialista) e Oswald freqüentando os *ateliers* parisienses com a sede de quem sente que o melhor aprendiz é aquele que seleciona o material do próprio aprendizado. Ambos sabiam ser necessário compreender as diferenças entre uma cultura que erigia a modernidade sobre a base do primitivismo e da dependência para com a velha Europa; e outra, a cultura da própria Europa, já perplexa (e de certa forma desiludida) com os efeitos de destruição que os sonhos de construção do moderno desencadearam.

Se os Andrades beberam nas fontes do futurismo, não deixaram de perceber que o novo nasce do velho e da crítica ao velho. Da mesma forma, cubismo, dadaísmo, surrealismo e expressionismo não passaram, para eles, de motes a partir dos quais empreenderam a revisão da cultura brasileira. Não tinham em vista apenas "atualizá-la", mas principalmente, reinterpretá-la, buscando as raízes profundas que dariam alimento a novos troncos.

Estes são os objetos de nossas preocupações. Mapear o pensamento de Mário e Oswald significa, para nós, estabelecer os pontos de contato entre a tradição e a modernidade, compreendendo, com Adorno, que o novo só é possível dentro de uma tradição determinada. Não teria sido exeqüível aos Andrades transplantar mecanicamente os novos "ismos", sem um exame (quase sempre irônico) das relações entre os dois pólos. Sem essas condições, o modernismo não teria passado de breve relâmpago a ofuscar e deslumbrar nossos olhos tupis.

Comecemos a argumentação com a *antropofagia* de Oswald, um dos veios principais do modernismo. Acompanhando os pontos de vista de Benedito Nunes, veremos[26], inegavelmente, esse Andrade mergulhando nas águas canibais que, na Europa, constituíam uma espécie de *mare nostrum* (expressão de Nunes) no qual navegaram futuristas e dadaístas. Segundo Nunes, o trabalho de buscar os antecedentes do Manifesto Canibal de Picabia e das obras literárias que tematizaram a primitividade e o devoramento dos mitos remonta a uma rede complexa e recuada no tempo, passando por Blaise Cendrars, Apollinaire, Ribemont-Dessaignes, Cocteau, Alfred Jarry e indo parar, possivelmente, em Sade ou Charles Perrault. Será, portanto, atitude discricionária negar a Oswald (e a Flávio de Carvalho) o direito de se utilizar da mesma temática. De qualquer forma, cabe a indagação sobre o que teria feito Oswald das influências recebidas; é aí que encontraremos a contribuição original. A descoberta e a valorização da primitividade têm, no contexto das vanguardas, a dimensão daquilo que a arqueologia e a etnologia modernas haviam recentemente revelado como um dos panos de fundo de um passado com o qual a arte passa a dialogar.

> O encontro, de conseqüências profundas e duradouras, e que colocou a Etnologia num dos focos do pensamento contemporâneo, verificou-se no momento em que a reflexão filosófica tentava, sob o empenho das correntes vitalistas, racionalizar o irracional. Começava, então, esse diálogo, que até hoje continua, entre o *pensamento lógico e o "pensamento selvagem"*, a cujo desenvolvimento se deve, em parte, a tremenda auto-análise do homem contemporâneo, que se dilacera a si mesmo, dilacerando os seus mitos.[27]

Dilaceração que encontra em Oswald o dimensionamento da nacionalidade: "Tupy or not tupy that is the question", diz o Manifesto Antropófago, para, mais adiante, pontificar:

> Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.[28]

Afinal, nascemos do encontro do primitivismo (agora não mais idealizado como no Romantismo) com a cultura européia. Cabe triturar os produtos do encontro para buscar a identidade. Este o objeto da "vingança": reconhecer, sem subserviência, mas também sem ufanismo, que

> Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.[29]

Vemos que a atitude, não obstante se aparente com a do Romantismo, diverge deste. Não se trata de ir ao encontro de uma imagem idealizada do popular, mas de captar o seu modo crítico de construir cultura e de responder ao que lhe é imposto; de apreender o modo de convivência entre etnias, religiões, dominadores e dominados. O que nos afasta da possibilidade de atribuir à cultura brasileira, no passado como no presente, a tão decantada passividade diante de colonizadores. Da mesma maneira Oswald se conduzirá para com as influências européias: elas não serão nada além de influências, pois se inscreverão num circuito crítico — que ora rejeitará alguns postulados, ora adaptará outros e não deixará de enriquecer-lhes os conteúdos.

Como muito bem notou Antonio Candido, os canibais europeus e o antropófago brasileiro referiam-se e lidavam com diferentes primitivismos e tiveram, portanto, atitudes diversas, embora se tratasse de relações com uma mesma problemática colocada pela modernidade:

> As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica nos predispunha a aceitar e a assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais.[30]

Para Oswald, a retomada do primitivismo enquanto fonte original será a base mesma da crítica do edifício social, religioso e político imposto pela cultura européia desde os inícios de nossa formação social. Ao tomar contato e assimilar (em parte) o pensamento das vanguardas do Velho Mundo, Oswald realiza a reversão do feitiço contra o feiticeiro. Primitivismo e modernidade são, assim, os pólos que promoverão uma revisão profunda da vida brasileira (e sua história) e seu modo de expressar-se. Revisão e crítica que não deixaram passar incólumes o intelectualismo (este, sim, com origem na macaqueação do estrangeiro) e a "civilidade" baseada na autoridade dos coronéis e quejandos.

Tal valorização do primitivo como indicador de nossa autenticidade nacional não poderia ser vista senão em relação com o avanço técnico-industrial que a sociedade brasileira começava a galgar. Relação contraditória. O Manifesto Pau-Brasil, de 1924, traz

> Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.[31]

Mas em 1928, no Manifesto Antropófago, Oswald deixará entrever sua descrença (e ironia) para com a quase advertência de Cendrars; a contradição "pensamento lógico" X "pensamento selvagem" deixa de existir, pois que o selvagem manipula sua própria lógica. Oswald sugere um esboço para uma nova antropologia:

> Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levi Bruhl estudar.[32]

Falávamos antes da contraposição oswaldiana ao idealismo romântico. O poeta deseja o reconhecimento da lógica selvagem, da qual o homem portador da lógica tecnizada não pode prescindir. Trata-se de promover o encontro de culturas na construção do verdadeiro homem moderno brasileiro. Oswald lança seu definitivo "não" à racionalidade que escamoteia seus reais propósitos de domínio:

> Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.[33]

O Oswald de 1928, pensamos, não aceitaria de imediato a advertência de Cendrars. O destino da locomotiva brasileira será encontrado "com" o índio, o negro, o branco analfabeto. No manifesto anterior já encontramos:

> Temos a base dupla e presente — a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra, a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.
>
> Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.[34]

A mesma postura de diálogo com as vanguardas européias verifica-se em Mário. Ele será receptivo sendo seletivo, processando as informações provenientes do Velho Continente de maneira a recontextualizá-las, examinando sua validade e despindo-as de qualquer possível conteúdo dogmático. Nos dois textos teóricos que examinaremos (*Prefácio interessantíssimo* e *A Escrava que não é Isaura*), nota-se a sempre alerta atitude de quem rejeita rotulações fáceis e enquadramentos levianos em qualquer dos "ismos" que então pululavam em todas as direções.

A fundação do Desvairismo abre o (sem dúvida!) interessantíssimo prefácio para encerrar a "escola" ao fim do texto, com a irônica promessa do autor: "Próximo livro fundarei outra". Mário não deseja seguidores, assim como ele mesmo não se define como tal. Dedica *Paulicéia desvairada* "A Mário de Andrade", tratando-se a si mesmo como seu Guia, Mestre e Senhor e rogando: "Recebei no vosso perdão o esforço do escolhido por vós para único discípulo". Ao terminar o prefácio: "E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só".

À primeira vista, pode-se pensar em interpretar as palavras do "Mestre" como puro exercício da vaidade por ele mesmo repugnada. Mas se atentarmos para o conteúdo das discussões expostas, veremos que Mário rejeita aquilo que de mais estreito as "escolas" acabam por propugnar: a redução do fato poético a fórmulas. Qualquer semelhança com Oswald não é mera coincidência.

O temperamento de Mário determina uma atitude de permanente discussão sobre o fazer poético e as relações deste com o social. Nele, a crítica incorpora-se à obra, que critica o universo abordado e pensa sobre sua própria construção. A obra artística de Mário se dilacera, dilacerando e "antropofagiando" mitos de uma nacionalidade entrevista, como em Oswald, no encontro curto-circuitado do passado com o presente, condição para a edificação do futuro. Mário rejeita o título de futurista — "Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo"[35] — e expõe seu entendimento do primitivismo:

> [...] O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado.
>
> [...]
>
> Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas

> e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte.[36]

Refletindo mais detidamente sobre noções já expostas no *Prefácio interessantíssimo* (1921), Mário apresenta em *A Escrava que não é Isaura* (1924) o que significa não prender-se a "ismos", objetivando definições do modernismo dentro do princípio básico de liberdade de criação. A obra de arte deve antecipar-se a qualquer modelo, constituindo, ela mesma, um rompimento de modelos:

> Onde nunca jamais se viu uma estética preceder as obras de arte que ela justificará?
> As leis tiram-se da observação.
> Apriorismo absoluto não existe.
> E o que nos orgulha a nós é justamente este senso da realidade que jamais foi tão íntimo e tão universal como entre os modernistas.[37]

A Escrava que não é Isaura (dedicado "A Oswaldo de Andrade") traz a consciente e confessada intenção de mapear as influências recebidas. Rejeita noções, corrige-as, complementa-as. Compreende que a modernidade impõe um imenso desafio à linguagem: o da representação de um mundo multifacetado, complexo, fragmentário.

Comentando a fúria com que Paris produz e consome manifestos e modismos e qualificando Cocteau como um possível "diletante de fórmulas poéticas", Mário, aquele que sabe que toda a cultura brasileira está sendo revolvida (assim como a da Europa), toma para si este compromisso. Não está deslumbrado; ele é, antes de tudo, um observador ativo:

> [...] Não se importará Paris que eu lhe envie da minha imóvel São Paulo um sorriso meio irônico... Portanto coloque-se neste lugar um sorriso meio irônico dirigido à cidade de Paris.[38]

Quanto ao binômio brasilidade/universalidade, vale a pena transcrever, apesar de longo, o trecho abaixo (longas têm sido nossas transcrições de Mário e Oswald. Não nos foi possível tratar de outra maneira o pensamento dos dois. E esperamos, no entanto, não termos sido demasiado desastrados no uso da tesoura e da cola; ficaríamos felizes se o leitor se voltasse para os textos integrais, tão bonitos eles são!):

> Fui educado num colégio francês. Palpito de entusiasmo, de amor ante a renovação da arte musical italiana. Admito e estudo Uidobro e Unamuno. Os Estados Unidos me entusiasmam como se fossem minha pátria. Com a aventura de Gago Coutinho fui português. Fui russo durante o Congresso de Gênova. Alemão no Congresso de Versalhes. Mas não votei em ninguém nas últimas eleições brasileiras.
> - Traidor da pátria!
> - Calabar!
> - Antibrasileiro!
> - Nada disso. Sou brasileiro. "Mas além de ser brasileiro" sou um ser vivo comovido a que o telégrafo comunica a nênia dos povos ensangüentados, a canalhice lancinante de todos os homens e o pean dos que avançam na glória das ciências, das artes e das guerras. Sou brasileiro. Prova? Poderia viver na Alemanha ou na Áustria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquiri venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefônio, o Fox-Jornal existem e que A SIMULTANEIDADE [refere-se ao recurso poético] EXISTE.[39]

(Esse remendado brasileiro não confunde mesmo nacionalidade com nacionalismo, como acabamos de ver...)

Difícil separar as idéias de Mário das de Oswald, estabelecer os limites entre um e outro. Tarefa, aliás, irrelevante. Empenhados numa mesma busca de compreensão da nacionalidade, cada um a seu modo percebeu a calidoscópica alma brasileira, impossível de se deixar captar pela visão final de conjunto ou de um dos seus coloridos (e nem sempre luminosos) cristais tomado isoladamente. As tentativas de síntese não dispensam uma fase anterior de análise e de estabelecimento das relações entre os fatos. É o grande alerta de Mário:

> [...] tal síntese era, especialmente em relação aos fenômenos culturais, impossível: porque, como sucede com todos os outros povos americanos, a nossa formação nacional não é natural, não é espontânea, não é, por assim dizer, lógica. Daí a imun-

> dície de contrastes que somos. Não é tempo de compreender a alma-brasil por síntese.[40]

Mário refere-se aos (maus) costumes da crítica literária. Seguindo seu raciocínio, podemos estendê-lo à crítica teatral. A mesma atitude de síntese, freqüente em nossos historiadores, não permite um olhar atento para os fatos. Não se analisam os movimentos da história para captar as possíveis ligações entre momentos diferenciados, mas que guardam entre si os seus elos. Desta forma, apontam-se as setas para Nelson Rodrigues sempre que se quer pensar nossa modernidade, como se ela fosse de sua posse e responsabilidade exclusivas.

Desta vez é Oswald que nos esclarece. No já citado artigo, Eliane Zagury refere-se a uma carta aberta deste Andrade a Monteiro Lobato. Ele lembra ao pai da Emília o quão modernos são seu Jeca-Tatu, a irônica e demolidora boneca, as dores ainda sentidas na dura batalha contra o colonialismo, agora mais incisivo com os avanços das comunicações de massas. Fala Oswald:

> Lobato, trava-se uma luta entre Tarzan e a Emília. Mas isso há de ter fim. Já há exceções [...] É uma crise imensa essa que toma conta da vida no furacão da guerra ideológica. A aparição histórica de Hitler fez todos os sucedâneos do homem primitivo saírem da caverna, tomarem corpo blindado e lutarem. Os mitos do século XX, de Rosemberg, foram postos nocaute pelo mocinho russo, pelo marinheiro Popeye e pelo justiçador dos sertões vaqueiros. E o super-homem de Nietzsche não pode com o super-homem do "Gibi". Mas aí é que reside o perigo candente. Um combate maior se anuncia num campo mais vasto. À sombra dos seringais generosos, na extensão solar das coxilhas, nas macegas, como nas ruas comerciais, nos escritórios e nos lares do Brasil, querem liquidar com o Jeca Tatu![41]

Lobato foi moderno, antes dos "modernistas", sem talvez o perceber. Eliane Zagury lembra "O colocador de pronomes" (do livro *Negrinha*) e a "incrível subversão gramatical" efetuada em *Emília no país da gramática*:

> [...] chega a compor um quadro notável pelo ridículo, que é a fuga em pânico dos filólogos de colarinho duro, com um

> rinoceronte atrás: veremos que havia em Lobato uma ânsia enorme de atualização da linguagem literária pela aproximação maior com o coloquial.[42]

Perdoe-nos o leitor por nossa digressão. Desejamos realçar que, passados vinte e cinco anos após 22 (quando Lobato execrara o trabalho pictórico de Anita Malfatti), Oswald não apenas promove uma reconciliação. Ele aponta novamente o *mare nostrum* da modernidade, o empenho — consciente e assumido como tarefa por uns e não inteiramente compreendido por outros — em construir a imagem brasileira (estabelecendo uma identidade problematizada pelo imperialismo cultural). Os Andrades sabiam que a modernidade não é patrimônio de ninguém (Oswald, em *Ponta de lança*, critica Graça Aranha, porque ele "quis se apossar do modernismo"). Sua sempre lúcida viagem pelas vanguardas européias e pelo passado nacional o comprovam. Seu ideário se projeta para o futuro e torna possível que compreendamos hoje que Nelson Rodrigues é mais um doce antropófago a mastigar conosco os mitos da família e das dores brasileirinhas.

◆ ◆ ◆

> Eu sou um pedaço de personagem perdido no teatro. [...] Coisas importantes nesta farsa ficam a cargo do cenário de que fazeis parte. Estamos nas ruínas misturadas de um mundo. [...] Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia.

Aí estão trechos da fala com que o Hierofante abre *A Morta*, de Oswald de Andrade. Este "pedaço de personagem" assume nesse momento o papel de *compère* para estabelecer os espaços da representação. O cenário a que ele se refere é teatral (já que dá lugar à cena) e social (campo de experimentação e de procura da identificação das mazelas de nossa cultura ocidental). "O país do indivíduo", o primeiro quadro, encena-se no lugar destinado à platéia. Os pedaços de personagens estão estáticos: suas falas são acompanhadas por gestos de marionetes (seus duplos), que se colocam em torno da Enfermeira, sentada no centro do palco. Platéia (fragmentada) e fragmentos de personagens diante do palco que lhes serve de espelho e que neles se reflete: imagem de fundo infinito. Beatriz tem seu duplo (A Outra) e ambas têm, cada qual, seu marionete (conferir Artaud); Beatriz, metáfora da origem e fonte da vida, está despida; A Outra (seu passado) está de negro (como a morte). A vida se mostra em pedacinhos; a autópsia não será pacífica. Os contrários (vida/morte, sexo/castidade, novo/velho, consciente/inconsciente, o ego/o alter-ego) não constróem uma ação teatral neste primeiro quadro. Eles estabelecerão entre si apenas o movimento do jogo de seus conceitos em luta.

O poético se faz por associações livres de idéias e imagens. O poeta busca a saída do abismo insondável da individualidade. Ele deseja a ação que a poesia instaurará. Depara-se com o estilhaçamento do discurso. Entretanto, é esperançoso:

> POETA — Toda a minha produção há de ser protesto e embelezamento enquanto não puder despejar sobre as brutalidades coletivas a potência dos meus sonhos!

A poesia há de instaurar o novo, a vida, a ação. Com a poesia, o sexo e o amor de Beatriz:

> BEATRIZ — Nunca a tua febre amorosa deixou o meu corpo, Poeta!
>
> POETA — Porque me retempero no teu útero materno.

Estes fragmentos de personagens são espectros; seu prisma, o teatro:

> A OUTRA — Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta — o teatro.
>
> O POETA — Se te atirasses do primeiro impulso não morrerias inteira.
>
> BEATRIZ — Permaneceria aleijada e bela diante de ti vendendo pedaços de meu espetáculo.

O teatro revela-se como tal, explorando recursos da revista e incluindo os espectadores como cenário. A Enfermeira: ponto de convergência do real e da representação; supraconsciência; metáfora da (pró)cura?

"O país do indivíduo" é o primeiro estágio da viagem do Poeta em busca de Beatriz. Porém, aqui não se trata, como na *Divina comédia*, de penetrar na morte para acompanhar a amada. Trata-se de resgatar Beatriz para trazê-la à vida. A própria morte é metáfora: dos fragmentos (que lutarão para reconstruir um todo); do velho (que será expulso pelo novo); do inconsciente (que sairá da obscuridade); da castidade (vencida pela plenitude do sexo e do amor, na construção da vida); do inexprimível (que cede lugar ao verbo para fazer-se luz e carne).

No segundo quadro, "O país da gramática", os conceitos abandonam a cena para dar lugar à expressão social dos conflitos. Toda a problemática individual do primeiro quadro assume feições coletivas. Os fragmentos de personagens são agora alegorias de forças sociais em luta. O que era inexprimível (porque perdido nas profundezas obscuras do inconsciente) ganha materialidade na arena urbana. A ação se passa num país não nomeado, mas reconhecemos nele o Brasil em algumas das indicações oswaldianas: 1) o convívio amplo de raças proporcionado pela imigração de estrangeiros:

> O TURISTA PRECOCE — Faz favor. Quem são aqueles?
>
> O POLÍCIA — Um russo, um alemão, um japonês, um italiano, um nacional...

2) a luta dos modernistas pelo lugar de sua expressão, diante da resistência dos passadistas, que aqui aparecem como os mortos. Note-se a ironia que se evidencia nos trechos assinalados.

> O TURISTA — Vivem juntos? Vivos e mortos?
>
> O POLÍCIA — O mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos. Não se atracam porque somos severos vigilantes. Fechamo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. Fundamos para isso as academias...os museus...os códigos...

A Morta foi escrita e publicada em 1937. O que foi elemento de choque em 22 continua a ser e a constituir-se em matéria para o teatro. A gramática, enquanto sistema prescritivo da língua, continua como problema. O pensamento de Oswald, que havia bradado em defesa da "contribuição milionária de todos os erros" no Manifesto Pau-Brasil, atravessou a poesia e o romance e passou a soltar-se no espaço sonoro do teatro. O "Como falamos. Como somos" do Manifesto de 24 luta para impor-se na cena de *A Morta*. O outro Andrade propôs uma *Gramatiquinha da fala brasileira*[43]; e escreveu sua obra literária em consonância com a defesa, efetuada por Oswald, da "língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica".

Em *A Morta*, os conflitos da nova linguagem com a velha fundem-se com a problemática da revolução social e política. Através de alegorias, Oswald estabelece os pólos conservadores (a polícia) e os revolucionários (configurados no grupo de cremadores):

> OS CREMADORES — Abaixo os mortos! Limpemos a terra! Abaixo!
>
> O POLÍCIA — De um tempo para cá, não sei por que agravou-se a contenda. Creio que os vivos cresceram, agora querem se emancipar. Os mortos os agrilhoam à indústria. E eles querem ocupar fábricas, cidades e o mundo... Ingratos. Não sabem que, sem os mortos, eles não teriam tudo, emprego, salários, assistência...
>
> O TURISTA — E patrões. Que seria do mundo sem os patrões?

O Poeta surge neste segundo quadro para aderir ao coro dos cremadores. Está acompanhado de Horácio. Este cumpre, aqui, o papel oposto ao de Virgílio (o poeta épico) para Dante. O lírico Horácio, ao invés de guiar o Poeta na sua busca de Beatriz, procura dissuadi-lo e libertá-lo da amada. Horácio previne o Poeta de que Beatriz caminha para a morte e o aprisionará. Mas Beatriz é a própria origem e a tradição. Lutar por sua vida é resgatar o passado para construir o futuro: o novo mundo e a nova poesia.

> BEATRIZ — Não podes abandonar-me. Nasci da seleção de ti mesmo! (*Declamando.*) Comecei a palpitar com a tua religião infantil, com a tua cultura adolescente! Fui o cofre heráldico das tuas tradições, a cuna de tua gente!

"O país da anestesia" é o terceiro quadro. A região da morte será invadida pelo Poeta para de lá retirar Beatriz. A Árvore da Vida está desgalhada e aparece no cenário em forma de cruz; é habitada pelo Urubu de Edgar, que ronda a cena anunciando seu refrão ("nunca mais"). A árvore é o símbolo da civilização; a vida comporta a morte:

> A DAMA DAS CAMÉLIAS — Mas não tem frutas essa árvore?
>
> O HIEROFANTE — Tinha uma. Comeram. Foi com seus galhos que se acendeu o primeiro fogo... E, com ela toda, se fará a última fogueira...

O Poeta veio munido apenas de seu amor. Ele não permanecerá repetindo a solidão de O corvo, de Edgar Allan Poe:

> O POETA — Lacera-me de novo a angústia criadora. Venho de uma noite cheia de passos e de vultos, a noite sem ti!

Neste terceiro quadro, as personagens que habitam a morte deixam o palco e se sentam na platéia para apreciar o duelo da vida com a morte. É neste trânsito que se concretiza na cena a idéia de intersecção entre os planos: palco/platéia, vida/morte; há pontos de fusão entre o real e a representação.

> O HIEROFANTE — (*Deixando o palco.*) De que serve aqui o subconsciente?...Onde se unem os dois planos, o latente e o manifesto?

Mas a obra do Poeta exige soluções radicais. Ele realiza o projeto incendiário (revolucionário) dos cremadores do segundo quadro. Ressuscitadas Beatriz e a Árvore da Vida, abre-se o caminho para o novo, que nasce do velho e nele se contém. O poeta antropofagiou sua história:

> BEATRIZ — Poeta! Permanece para sempre dentro de mim! Sê fiel!
>
> O POETA — Devoro-te trecho noturno de minha vida! Serei fiel para com os arrebóis do futuro...

Com o incêndio reconstitui-se também a noção de espaço de representação. O Hierofante retoma seu lugar de *compère*:

> O HIEROFANTE (*Aproximando-se da platéia.*) — Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se

> quiserdes salvar as tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!

◆ ◆ ◆

Assim se constrói *O Rei da vela*, publicada em 1937: expressionismo; seletividade extrema dos caracteres abordados; traços psicológicos reduzidos até a configuração de arquétipos; simplificação (porque síntese) dos dados do real até atingir sua transfiguração. A trama se faz em parábolas: imagens sucintas que se remetem a um fundo maior. Aguçamento dos símbolos.

Abelardo I concentra em si as contradições de um país que aspira à modernidade e está mergulhado na incipiência produtiva; que se deciciu pela indústria e não explora seu potencial energético, não tem infra-estrutura de transportes; que se dilacera entre a especulação financeira e a dívida externa; constrói cidades mas não deixa de se sustentar pela monocultura. Um Brasil pós-crise mundial de 29 e pós-Golpe de 30. Abelardo é agiota bem-sucedido; liqüida os clientes como liqüidado estava o país pelos credores estrangeiros. Abelardo é rico, como tinha a impressão de riqueza uma nação que emitia moeda e fazia correr dinheiro, para escoá-lo no pagamento de juros. Abelardo fale. Permanece na falência este imenso cafezal.

Abelardo II é o duplo de seu patrão. Enquanto não encontra os meios para destronar o Rei da Vela e tomar o seu lugar, atua em seu circo como domador de feras. Aliás, esta é a indumentária do empregado: usa chicote e revólver e controla a jaula de clientes à beira da miséria.

Circo e revista fornecem o material expressivo que sugere, no texto, o espetáculo. O teatro se desvenda como teatro e conta a sua própria história. Desdobra-se a temática do crédito (tão abordada, como vimos, em nossa comédia do Século XIX). Mas a burguesia perdeu sua aura revolucionária; ela agora é apenas um "cadáver adiado que procria"; parafraseamos Fernando Pessoa, acrescentando um objeto direto: procria o ridículo.

> ABELARDO I — [...] O que estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo.
>
> ABELARDO II — Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração.

O escritório de Abelardo I é um banco marginal. Empresta a juros e recebe depósitos; é de lá que o Rei da Vela espinafra as leis sociais e a da usura (criadas por Getúlio) e teme pela segurança de seus negócios, ameaçados, segundo sua fantasia, pela influência bolchevique consignada na nova legalidade. Neste cenário reúnem-se um divã futurista e um retrato da *Gioconda*. Nele os contextos desrealizam-se com a presença da jaula e remetem-se novamente ao real ao entrar pela janela "o barulho da manhã na cidade". Abelardo calcula negócios a longo prazo e tece alianças de classe: 1) para criar uma superestrutura ideológica, desde que os intelectuais, representados pela figura de Pinote, concordem em assumir o papel de lacaios. Pinote usa "chapéu de poeta", "gravata lírica" e traz, como bengala, "uma faca enorme de madeira", para simbolizar sua condição de trabalhador que vive de "facadas". Ele escreve biografias "inofensivas" e, tendo sido modernista, revela agora sua vocação para estar a serviço da cultura de massas, da qual necessita a burguesia para legitimar-se do ponto de vista ideológico:

> PINOTE — [...] Eu já fui futurista. Cheguei a acreditar na independência...Mas foi uma tragédia! Começaram a me tratar por maluco. A me olhar de esguelha. A não me receber mais. As crianças choravam em casa. Tenho três filhos. No jornal também não pagavam, devido à crise. Precisei viver de bicos. Ah! Reneguei tudo. Arranjei aquele instrumento (*Mostra a faca.*) e fiquei passadista.

2) para adquirir respeitabilidade, Abelardo alia-se à falida aristocracia cafeeira. Está noivo de Heloísa, a filha de um velho fazendeiro de quem compra as dívidas e pretende usar o brasão:

> HELOÍSA — Você é realista. E por isso enriqueceu magicamente. Enquanto os meus, lavradores de cem anos, empobreceram em dois...
>
> ABELARDO I — Trabalharam e fizeram trabalhar para mim milhares de seres durante noventa e oito... [...]

3) para ingressar na era do capital monopolista, Abelardo realiza a aliança do burguês nacional com os monopólios estrangeiros. Torna-se um exportador, isto é, um intermediário entre o produtor de café e os compradores externos, realizando, desta forma, mais uma modalidade de especulação:

> ABELARDO I — Por que não? O pânico do café. Com dinheiro inglês comprei café na porta das fazendas desesperadas. De posse de segredos governamentais, joguei duro e certo no café-papel! Amontoei ruínas de um lado e ouro do outro! Mas, há o trabalho construtivo, a indústria...Calculei ante a regressão parcial que a crise provocou...Descobri e incentivei a regressão, a volta à vela...sob o signo do capital americano.

(É muito cínico!)

Abelardo orgulha-se. Em meio à derrocada geral, ele triunfa. Num país sem meios de desenvolver-se materialmente — pois não se eletrificou nem produz bens de capital —, resta a produção para o místico e para o passado:

> ABELARDO I — Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das negras velhas...Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa...As empresas elétricas fecharam com a crise...Ninguém mais pôde pagar o preço da luz...A vela voltou ao mercado pela minha mão previdente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. (*Indica o mostruário.*) Para o Mês de Maria das cidades caipiras, para os armazéns do interior onde se vende e se joga à noite, para a hora de estudo das crianças, para os contrabandistas no mar, mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro...Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma

O segundo ato coloca fisicamente no palco um primitivismo antropofagiado pelos signos de uma precária e titubeante modernidade: a ilha na Baía de Guanabara, comprada por Abelardo I para seu casamento com Heloísa. Pássaros exóticos, palmeiras, "árvores brutais" misturavam-se a "móveis mecânicos" e uma bandeira americana hasteada. As personagens entram em cena em um desfile característico do teatro de revista, apresentando-se em seu figurino de "furiosa fantasia burguesa e equatorial". Tal como no primeiro ato, a sonoplastia contrasta ruídos que vêm do próprio cenário (o rádio, por exemplo) com os que se aproximam de fora (motores de lancha) e criam, alternadamente, o contraponto da ação.

A família de Heloísa está presente: os pais (Coronel Belarmino e Cesarina), o irmão homossexual (Totó-Fruta-do-Conde), a irmã prostituta (Joana ou João dos Divãs); a tia sexagenária (e virgem), que teve a honra de beijar as mãos da Princesa Isabel; mais tarde, o irmão fascista (Perdigoto). Completa o conjunto o Americano, em negócios com Abelardo.

À parábola econômica vem somar-se a sexual. Abelardo dedica-se à sedução da sogra e da tia, diverte-se com os desencantos amorosos de Totó, não se dispensa de aceitar as investidas da cunhada. A revista contribui com o permanente jogo de duplo sentido em metáforas sexuais bastante licenciosas e com a presença de exploradores estrangeiros, em cena desde a comédia de costumes do século XIX e, no século XX, em *O Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro. O deslumbramento de Heloísa e sua família por Abelardo tem dupla origem: o dinheiro e os encantos oferecidos pela modernidade. É o mesmo sentimento de Abelardo pelo Americano.

> D. CESARINA — Pois é. Eu disse para o Belarmino. Nunca na minha vida tomei um sorvete daqueles! Uma delícia! Só mesmo um futuro genro distinto e rico, como o senhor, havia de me oferecer um sorvete daqueles. Como é que se chama?
>
> ABELARDO I — É Banana Real!

Ao aproximar-se sexualmente da família de Heloísa, Abelardo traça o retrato da burguesia apoderando-se dos valores da aristocracia. A nova classe devora a velha, num ritual que não reconhece fronteiras entre idades e laços morais e familiares. Orgia em que o discurso moralista e conservador dos aristocratas encobre a libertinagem (Totó, D. Cesarina, Poloca), em contraste com a linguagem libertina de Abelardo, camuflando seu conservadorismo burguês. É este quiasmo que pontua a cena para caracterizar uma mordacidade sem tréguas e impiedosamente demolidora do quadro moral de uma sociedade em deterioração. Junte-se a isso a ambigüidade com que Oswald trata do binômio homossexualismo/heterossexualismo. Heloísa é chamada "de Lesbos", veste-se "à Marlene" (Dietrich), de calças compridas e paletó e fuma em público; ela ilustra a mulher que, aos olhos da época, masculinizava-se ao adotar comportamentos tidos como monopólios do homem. Mas seu prazer pelo sexo oposto é reiterado ao longo de suas atitudes cênicas. Tratamento parecido é dado a João dos Divãs, que não demonstra ser lésbica, mas tem seu nome trocado talvez com o intuito de realçar-lhe o caráter de moça moderna (portanto, masculina), que "rola de baratinha" e compete com as "midinettes". Totó é homossexual de fato, mas não expressa nenhum tipo de luta libertadora das minorias sexuais; ao contrário, está "de asa partida" por ter sido abandonado em favor de uma mulher de classe social inferior à sua. Licenciosidade e intransigência alternam-se e se contradizem, escondem-se uma sob a outra, cavam abismos entre o verbo e a carne, a razão cristã e a vertigem dionisíaca:

> D. POLOCA — [...] Eu defendo o meu ponto de vista de tradição e de família? Intransigentemente. Sou sua melhor amiga (*Carinhosa.*) em segredo. Mas não posso dar confiança em público a um novo-rico, a um arrivista, a um Rei da Vela!
>
> ABELARDO I — E se eu a fizesse a Rainha do Castiçal?

Mais adiante, Abelardo mostrará sua contraditória face de burguês em arroubos de moralismo:

> ABELARDO I — Crápulas! Sujos! Um é o Totó-Fruta-do-Conde! O outro, este bêbedo perigoso. Virou fascista agora. Minha cunhada veio sentar de *maillot* no meu colo para eu coçar-lhe as nádegas...com cheques naturalmente. A sogra caída...A outra velha...E eu é que devo me sentir honradíssimo...por entrar numa família digna, uma família única.

Faz parte da orgia a proposta do alcoólatra Perdigoto para que Abelardo financie milícias fascistas com o fim de reprimir trabalhadores no campo. A década de 30 não poderia oferecer melhor material para a antropofagia oswaldiana, que se complementa com o marxismo e seus métodos de análise social.

O terceiro ato recoloca o escritório em cena. É noite e a iluminação vem da rua. Abelardo I faliu — pois jogou alto demais — e sofreu desfalque de Abelardo II. Heloísa chora. Abelardo I dirige a cena da qual é protagonista, na tentativa de livrar-se da morte. Porém, há algo de fatal na orgia:

> ABELARDO I — [...] Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no Terceiro Ato. [...] (*Grita para dentro.*) Olá! Maquinista! Feche o pano. [...] (*Fita em silêncio os espectadores.*) Estão aí? Se querem assistir a uma agonia alinhada esperem! (*Grita*) Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Mangue! (*Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele.*) Por favor, Seu Cireneu...(*Silêncio. Fica interdito.*) Vê se afasta de mim esse fósforo...
>
> O PONTO — Não é mais possível!
>
> ABELARDO I — Como? Não é mais possível? O autor não ligaria...Então?
>
> O PONTO — Mas a crise...A situação mundial... O imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca!

Abelardo II, ex-"socialista", toma o lugar do patrão no escritório, na sociedade e na cama. Casar-se-á com Heloísa ainda virgem, mas

> ABELARDO I — Se o Americano desistir do direito de pernada...
>
> ABELARDO II — De pernada?
>
> ABELARDO I — Sim, o direito à primeira noite. É a tradição! Não se afobe, pequeno burguês sexual e imaginoso! Não se esqueça que estamos num país semicolonial. Que depende do capital estrangeiro. [...]

Abelardo I suicida-se.

Na dolorosa e desenfreada ironia de Oswald, a parábola sexual (Abelardo I e Heloísa) e a dependência do capital estrangeiro (Abelardo I e o Americano) se entrecruzam. Abelardo I e Abelardo II formam uma única parábola, a da burguesia: morre um, mas a classe tem continuidade no outro. Todavia, o maior legado de Abelardo I é a ameaça revolucionária. Com a história do cachorrinho Jujuba, contada pelo agonizante, fica uma parábola que se remete ao futuro: Jujuba deixou de alimentar-se porque os soldados de um quartel não puderam dar comida também aos outros companheiros do cão. A solidariedade da classe proletária condena Abelardo II a um fim inevitável. Por enquanto, com a morte do primeiro Rei da Vela, ficamos com o desfile apoteótico de todos os personagens em torno do novo casal. A burguesia dos anos 30 está passada em revista. O Americano faz o comentário final: *Oh! Good business!*

Infelizmente, as (nossas) velas continuam acesas...

◆ ◆ ◆

> O mito é o nada que é tudo.
> *Fernando Pessoa*

Em *O Homem e o cavalo*, a História, os mitos e os desafios da modernidade. Nove quadros de trânsito pela civilização ocidental e seus impasses. Religião e opressão, fábula, verdade e ironia. Passado, presente e futuro refundidos num único espaço: caldeirão de Medéia a triturar as experiências humanas e recriar novas substâncias. Fecundada pelo mito, a História caminha criando a verdade que a fábula persegue, numa ação, no entanto, dissimuladora. O homem e o cavalo entrelaçam-se e, na cavalgada, os símbolos da verdade dão lugar à verdade sobre os símbolos.

Construir o céu na terra; este parece ser o desafio de Oswald: domado o cavalo, o homem é projeto viável. E o teatro torna-se (já sendo) o lugar privilegiado do mito que se quer em processo de desnudamento; verdades que a representação revela.

A revista empresta a *O Homem e o cavalo* a sua estrutura de quadros que, embora seqüenciados, são independentes. Traços que marcam a trajetória de São Pedro entre a falência do céu e a perda

> formeis em latejantes fúrias do céu! Respeitai a quarta dimensão do Paraíso. Se destruirmos este reduto da eterna mudança, o mundo mergulhará no materialismo histórico! Sou São Pedro; São Pedro na era da máquina!
>
> AS QUATRO — Viva o céu!

Mas o certo é que, a pretexto de vencer o tédio, todos querem mesmo é influir nos caminhos da civilização terrena. Vem ao encontro desse desejo um feliz acaso: cai no céu a estratonave do Professor Icar. Ele é morto pelo Poeta-Soldado em delírios racistas. Mesmo assim, comanda a nave e traz de volta à Terra os entusiasmados personagens celestes.

Veja-se aqui a tematização da morte/vida, tão explorada por Qorpo-Santo e, depois, por Nelson Rodrigues. O morto lerá nos jornais a notícia de sua morte. Até aí age como a Das Dores (da *Dorotéia* rodrigueana): "pensa que vive, pensa que existe e ajuda nos pequenos serviços da casa". Icar executa todas as tarefas de comandante e, já na Terra, chega a chorar a própria morte, ao tomar conhecimento dela:

> ICAR — A minha ossada! Sou um pobre desencarnado.

A nave desce na Inglaterra, no Derbie de Epson. O Cavalo Branco de Napoleão e o Cavalo de Tróia disputam a superioridade. A presença de ambos na História (e nas histórias) alcança dimensão de símbolo das manobras de guerra que tornam perenes a presença de poderes ilegítimos e vitórias duvidosas; daí a promoção da indústria de armamentos, sob o capitalismo:

> O CAVALO DE TRÓIA — [...] Sou um cavalo conservador. Sou o Cavalo de Tróia! Quando me abriram, depois da última guerra, eu tinha dentro do meu bojo um cavalinho de Tróia — o tratado de Versalhes!
>
> O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO — E dentro dele o que é que encontraram?
>
> O CAVALO DE TRÓIA (*Rinchando.*) O chanceler Hitler!

O Cavalo de Tróia (configuração da astúcia) aparece "sempre no fim das guerras" e seu verdadeiro nome é "Tratado de Paz". Uma paz, no caso de Versalhes (como em muitos outros), insatisfatória e enganosa. O Cavalo Branco de Napoleão toma parte em todas as batalhas sem morrer nunca, pois é ele o cavalo do comandante: está a salvo dos riscos de que se cercam o homem do povo e seus cavalos. E pensar que, no pós-Hitler, até bem pouco tempo atrás estivemos diante da impossibilidade de nova guerra, uma vez que o apertar o gatilho por qualquer das potências implicava o fim de tudo...E agora?

O Poeta-Soldado mobiliza as forças do mito e da História para uma guerra que pretende salvar a humanidade, higienizando-a. Assim fez o Manifesto Futurista de Marinetti. A burguesia tem, na figura bíblica de Job, o educador adequado a seu projeto de opressão; Job ensina a lição de conformismo:

> A VOZ DE JOB — Eu sou Job o pedagogo. Resolvi há três mil anos o problema do empregado que quer ficar sócio do patrão. Avacalhai-vos! eis o meu lema. Um dia talvez Deus tenha dó! Então ele vos dará o dobro do que tirou. A mais-valia por intermédio da Providência. E tereis de novo honras, mulheres e festins. A família vos abandonará quando estiveres na miséria. Mas voltará, quando ficardes rico outra vez. Talvez traga alguns rebentos a mais. Não faz mal. O pai é sempre o marido. A legitimidade é feita pela herança. Deus quer assim!

Trata-se de uma orgia sangüinária; guerra em que todos lutam contra todos; canto ao individualismo, a que a História e os mitos comparecem para "higienizar" o mundo e preparar o terreno para o que o nazi-fascismo chamará de "homem novo":

> A VOZ DO POETA-SOLDADO — Espedaçados no campo da luta, renasceremos dionisiacamente! Quem não quiser me seguir — vista saia!
>
> Clamores. Sereias. Canhões. Motores de avião. Ruídos de marcha.
>
> A VOZ DO DIVO — Eu sou o patos da destruição! Pela raça branca! Pela classe rica! Pela moral cretina! Pelo rei cornudo! Pelo altar vendido! Heil! Duce! Heil! Heil! Duce!

Passado, presente e fábula se fundem em um só plano hiperbólico e irônico; a guerra conta com a participação de Sancho Pança ("pequena burguesia que tomou conta do cavalo idealista de D. Quixote"), os cavalos de Augias ("precursores da guerra química"), as feiticeiras de Macbeth, as fúrias de Walpurgis, a Besta do Apocalipse, Nietzsche.

A rubrica que abre o quarto quadro indica:

> A cena representa a barca de São Pedro. É o Vaticano sobre uma jangada. No primeiro andar um dancing. Entre altares, hermas falantes. Lord Capone e Mister Byron.

O aristocrata e o burguês marginal numa analogia debochada. A troca de títulos é sugestiva: atua como que a identificá-los um com o outro:

> LORD CAPONE — Fiteiro! No Parlamento inglês dizia-se amigo dos operários!
>
> MISTER BYRON — Demagogia, meu caro. O cartismo foi um movimento perigoso. No fundo, sempre julguei a miséria uma necessidade social. Uma arma para acorrentar as classes pobres às ocupações duras e repugnantes. A tudo que a vida tem de desagradável e vil. Para que a nossa classe tenha dignidade, repouso e gramática. O senhor deve conhecer as minhas origens históricas—a expropriação do camponês pela lã.
>
> LORD CAPONE — Confraternizemos então! Num outro continente e numa etapa mais avançada, eu sou a sua heróica imagem. O romantismo. O senhor comia lã e cagava rimas! Eu bebo cerveja e mijo gasolina...

Tal como em *O Rei da vela*, orgia e opressão, dinheiro e sexo perfazem os vícios dos poderosos sustentados pelo trabalho alheio; a marginalidade financista está legitimada pela fala do *gangster* aristocrata:

> LORD CAPONE — Sim, a sociedade sente que pode precisar de nós. Enquanto houver fornalhas nos porões para os trabalhadores e, em cima, Cleópatra dirigindo um *dancing*, somos grandes tipos.

Mas, segundo a lógica do capital, é necessário transgredir "dentro da lei". Capone foi preso não por ser um *gangster*, mas por sonegar o imposto sobre a renda. A burguesia, "classe desunida pela concorrência", pôs na cadeia "um inimigo do comunismo e da Rússia", porém agora "reconhece os sovietes".

> LORD CAPONE — [...] Quando a gente não divide com os outros, eles se tornam moralistas. Foi o que se deu!

Não pode haver santa paz de Deus na barca-*dancing* de São Pedro, pois a luta de classe não permite. Ao encerrar-se o quarto quadro, tem início a revolução de que tratará o quadro seguinte: "S.O.S." O Mestre da Barca se encarrega de levantar seus irmãos de opressão no próprio cais. Levantar-se contra São Pedro é insurgir-se contra o passado e a tradição religiosa:

> O MESTRE DA BARCA — Traidor é você! Pescador miserável da Galiléia que se tornou chaveiro da prisão religiosa das massas.

A guerra fascista e a revolução mantêm entre si uma relação apenas seqüencial, como a realçar a necessidade de verificação do sentido de cada uma. A primeira, a título de "higienizar o mundo", prima pela manutenção de uma ordem conservadora e opressora; a segunda pretende a revisão do passado para a eliminação daquilo que persiste em vigir, mas que não pode ter mais lugar. Neste quinto quadro, duas facetas contrapostas do novo, representantes de dois momentos diferenciados: Mister Byron, uma alusão ao poeta europeu, símbolo do romantismo na América; ele é agora não mais uma força libertadora, mas um agente de propagação da ideologia fascista. De outro lado, o Soldado Vermelho de John Reed, o jornalista que deu às Américas a crônica entusiasta da Revolução Russa, arauto da liberdade proletária.

Com a vitória da revolução proletária, o sexto quadro já se dá no mundo socialista. Sob o som das sirenes das fábricas e diante do riso dos operários que saem e chegam ao trabalho, Icar, Madame Icar e São Pedro estão sem lar. O novo não acolhe o velho. São Pedro descreve o que vê:

> SÃO PEDRO — Eles suprimiram o futuro e todas as ameaças do futuro. Suprimiram o inferno e o céu e se instalaram no

> presente! A vida deles sobre a terra deixou de ser um combate contínuo e os seus dias não são mais como os dias de um mercenário.

O cavalo-vapor superou a alimária. A industrialização e a ciência dão ao homem o lugar antes ocupado por Deus. De um alto-falante, a voz de Stalin fala ao povo e anima a festa, Deus elétrico a anunciar-se a um Moisés coletivo:

> A VOZ DE STALIN — É preciso sonhar! Quem vos falava assim era o camarada Lênin. Ele ensinou que o vosso sonho deve sobrepujar o curso natural dos acontecimentos. Sonhar não vos faz nenhum mal. O sonho sustenta e anima. O desacordo entre o sonho e a realidade nada tem de perigoso se quem sonha crê seriamente em seu sonho, se trabalha conscientemente para a realização de seu sonho. Quando há contato entre o sonho e a vida tudo vai bem.

O sétimo quadro coloca a ação num mundo onírico já totalmente socializado. O capitalismo e suas mazelas sociais e culturais já são lembranças da História. Abolidos os vícios da herança, a dominação burguesa sobre a mulher e superados os problemas de educação e saúde, a família se estrutura em torno da noção de fraternidade social. Madame Icar procura pelos filhos perdidos e é incapaz de reconhecê-los em qualquer das crianças que vê, pois estas já não são mais religiosas nem desejam família segundo os antigos costumes.

Não há mais guerras; estas se faziam "Quando a humanidade não estava ainda evoluída e dividia-se em estados nacionais". A guerra que se opera agora é a ideológica, para varrer do dia-a-dia as velhas ilusões e as instituições caducas, como a Igreja.

> A 3ª CRIANÇA — Na escola soviética mostraram-me qual é o papel de todas as religiões. Narcótico do povo para fazê-lo esquecer a própria miséria. Para ensiná-lo a não se revoltar contra os seus exploradores iludindo-o com a vida futura que não existe.

O verdadeiro homem novo deve utilizar-se dos avanços da Ciência para aprimorar-se e construir uma vida sem mistificações.

> MME. ICAR — Mas teus pais procuram incutir-te bons sentimentos...
>
> A 3ª CRIANÇA — Sentimentos os mais torpes, os mais falsos! O da caridade que manda restituir aos desgraçados uma migalha do que eles nos dão no trabalho diário. Só para que eles não se revoltem e exijam o que é deles. O amor sentimental, complicado, masoquista e absurdo. Todos os recalques catalogados pelo professor Freud. A falsa virtude, a hipocrisia, a libidinagem...

Oswald, centrado em sua época, descreve com uma crítica irônica e ferina os mitos do socialismo dogmático de Stalin. A guerra ideológica contra a Igreja está no auge.

Ao lado da operação de expulsão dos velhos costumes, o tratamento hiperbólico dispensado às conquistas do socialismo; à revolução econômica e social, segue-se, automaticamente, a mudança profunda de comportamento:

> O MÉDICO — Não foi milagre. Nada é misterioso na aplicação prática da ciência social. Não temos mais as desigualdades e as infâmias produzidas pela herança burguesa. Eliminamos com isso 90% das tragédias sociais. Não temos mais adultério. Não temos prostituição. Eliminamos as nevroses, os assassinatos, as depravações, que eram apanágio da burguesia. A sífilis desapareceu, a loucura se extinguiu. Fechamos as cadeias. [...]

No oitavo quadro, a Civilização Cristã Ocidental tem o maior de seus pilares na mira sarcástica de Oswald. Cristo submete-se a novo tribunal cujos juízes (O Soldado Vermelho de John Reed, o Tigre) e testemunhas empenham-se pela desmistificação dos Evangelhos numa cerimônia bufa em que importa mais o processo do que o veredito. As personagens de vinte séculos atrás surgem agora com desempenhos modernos: a Verônica é fotógrafa e cineasta a serviço do Estado socialista; Madalena é modelo nu em *ateliers* de pintura. Cristo aparece com indumentária inusitada: "armado com as armas de todas as idades. Camisa evangélico-fascista e mochila. Capacete de espinhos. Túnica alvíssima. Guarda-chuva preto". Ele é casado com Madame

Jesus e pequeno proprietário. Como toda bufonaria que se preza, não se pretende atacar realisticamente um alvo, mas atingir as suas variáveis. Assim é que se vê a fusão de Cristo e Hitler, representação da postura reacionária de setores da Igreja Católica que chegavam a apoiar as posições nazi-fascistas; as novas imagens de Verônica e Madalena, todos figurantes de um novo julgamento, dentro da concepção do materialismo histórico, como quis a Camarada Verdade. Não se julga e condena Cristo pela segunda vez: realiza-se, sim, a verificação das resultantes históricas do cristianismo, das quais Hitler é um fruto maldito. A Camarada Verdade arrola a sua participação em todas as lutas humanas:

> A CAMARADA VERDADE — Subi à fogueira de Bruno e à de Servet. Morei com os alquimistas. Fui companheira de Cromwell e assisti à agonia de Marat. Preparei o advento da máquina. Flama do socialismo utópico, fui a base do socialismo científico. Morei na cabeça genial de Hegel e na de Feuerbach. Hoje sou a física de Einstein e a ciência social de KARL MARX.

Este passeio de Hermes travestido de Camarada Verdade culmina em premonições históricas: o suicídio de Hitler (antevisto em 1934), os conflitos árabe-judeus e problemas políticos brasileiros. Premonições que passam a constituir o mote principal do nono e último quadro, com uma pitada de *science fiction*, colocando a fábula numa gare interplanetária da Terra Socialista — o "estratoporto", onde se encontram Icar, São Pedro e Madame Icar. Perdida a barca, estão três personagens sem lugar no mundo, tornados espectros do lumpenproletariado. A única barca possível é a hipótese de surgimento de alguma nave que os conduza a um novo lar no Espaço Sideral. Um céu físico de Einstein, o compatriota que Pedro cita no primeiro quadro.

Dois problemas chamam atenção: a presença de um negociante de câmbio negro (resquício burguês), a quem recorrem as três personagens para trocar dólares recebidos de um marciano; imagem que se contrapõe à da correção socialista, que não admite a corrupção, através de um agente da GPU. O outro fato é o desaparecimento do burro de Cristo, que, segundo São Pedro:

> SÃO PEDRO — Esse burro apareceu três vezes: no nascimento da criança, fazendo de aquecedor. Depois na fuga para o Egito. Burro ensinado. Conhecedor de todos os caminhos da terra! Em Jerusalém, era ele que conduzia o Messias.
>
> ICAR — Por que será que ele fugiu agora!
>
> SÃO PEDRO — Porque não é burro, é cavalo!

É que São Pedro está sempre em cima do muro, porém participando de todos os movimentos. Em determinado momento, a experiência o faz perceber a verdade: "Sou um inutilizado para os esforços da socialização". E a respeito da sua prática universal: "Fui Moisés no Egito, Pedro em Roma...Fui a lei antiga! (*Silêncio*) Hoje sou Moisés e Pedro no século de Lênin".

A história se completa na gare, com a chegada do Ícaro 3.007. Vem uma caravana de turistas de Marte para visitar a Terra Socialista, o Planeta Vermelho. O Empregado da Gare discute com Icar alguns desafios da modernidade:

> ICAR — Fui eu o inventor dos Ícaros interplanetários. Sem mim os homens atuais não teriam esta gare central que liga os astros pela navegação. Nem você teria o seu emprego.
>
> O EMPREGADO DA GARE — De que te queixas? De teres produzido um benefício para a humanidade? Restituíste apenas o que ela te deu. Velho idiota, acreditas ainda que as invenções são obras de um homem só. Não vês como delas a humanidade se apropria serenamente. Quem inventou o fogo?

Antes de concluir este apanhado de *O Homem e o cavalo*, é preciso notar que a fundação do Partido Comunista em 1922 não se pautou pela formação de quadros habituados à leitura de textos marxistas. Além disso, grande parte da militância era originária das práticas anarquistas; a agitação tomou a frente na cena revolucionária, o que não permitiu, nos primeiros tempos, um trabalho mais intenso quanto ao que dissesse respeito à efetiva organização dos trabalhadores. Em sua tese de Doutoramento pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Leandro Konder inventariou a participação dos modernistas nas idéias marxistas. Com referência a Oswald, lembra-nos:

> No prefácio de *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade lamenta que, em sua primeira viagem à Europa, tivesse passado por Londres, "de barba, sem perceber Karl Marx". Explica que, "na bosta mental sul-americana" da época, o contrário do burguês não era o proletário e sim o boêmio. Caracteriza sua opção nos seguintes termos: "Com muito pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o *Manifesto Comunista* e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio". Faz autocrítica, declara ter sido "um palhaço de classe", admite que seu ser literário "atolou diversas vezes na trincheira social reacionária". [...] E conclui por se declarar possuído de uma única vontade: a de "ser pelo menos casaca de ferro da Revolução Proletária".[44]

O prefácio é de 1933. Em 1934, ao escrever *O Homem e o cavalo*, Oswald já demonstrava uma agudeza de análise só possível a quem estivesse bastante amadurecido em leituras e/ou discussões da teoria marxista. Tal amadurecimento da parte de Oswald não se combinava (nem provavelmente provinha dos) com os preceitos stalinistas enviados a nós a partir de 30 pela Internacional Comunista. Konder nota que "a doutrina codificada e tranqüilizadora" de Stalin vinha ao encontro da "formação cultural de tipo positivista" de grande parte dos intelectuais brasileiros e de militantes do PCB.

Um primeiro passar de olhos por *O Homem e o cavalo* pode levar ao engano de considerar-se Oswald como um stalinista. Mas basta a lembrança de *A Morta* e de *O Rei da vela* para desafiar o leitor a um exame mais cuidadoso.

Vejamos a cena das crianças (sétimo quadro). Ela ilustra claramente a luta oswaldiana contra o dogmatismo. Lembremos que a educação brasileira esteve sempre ligada à religião. Se no início eram os próprios padres os responsáveis diretos pelo ensino, chegamos ao Século XX aprendendo antes a rezar do que a ler e escrever, deixando, na grande maioria dos casos, de realizar a segunda etapa. Também um outro dogma assinalado por Oswald é o do positivismo, neste caso por impor a sua noção pretensamente científica da religião. Ao mesmo tempo, Oswald volta suas setas para os dogmas stalinistas, apontando no texto o desejo de eliminação sumária do sentimento religioso no seio da nova sociedade. Como se o marxismo se reduzisse às determinações de Stalin.

Vemos, portanto, a verve oswaldiana voltar-se para o objetivo de ampliar a imagem dos dogmas na intenção de desconstruí-los. Utiliza-se dos mitos e faz deles hipérboles irônicas.

Melhor exemplo encontraremos no retrato de Cristo transmutado em retrato de Hitler. A fábula oswaldiana realiza um quiasmo: no lugar de Cristo, Verônica apresenta o retrato de Hitler e São Pedro vê, em Hitler, a face de Cristo. A analogia se faz pelo mito da crucificação: Cristo morreu na cruz que ele mesmo carregou e Hitler foi (será, do ponto de vista da época em que a peça foi escrita) tragado pela Suástica. Mesmo em posições tão contraditórias, Oswald chama atenção para uma base comum: a do dogmatismo. Não seria, pois, o próprio Cristo colocado em questão, mas o cristianismo e as várias formas de dominação (mais modernamente a capitalista) que dele se apropriaram.

O homem e o cavalo, os deuses e os homens. Oswald revê os mitos para subverter-lhes o sentido: cavalos e deuses estão agora a serviço do homem. A ironia oswaldiana enuncia mitos e homens, num processo descrito por Barthes: o mito é um "sistema de comunicação e uma mensagem", isto é:

> o mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo.[45]

* * *

O teatro de Mário de Andrade nos remete a um problema de que sofre toda a sua obra, nos campos da poesia, da ficção e do ensaio: a carência de edições críticas que retomem, além da fidedignidade do texto, as intenções do autor quanto aos planos de publicação. Não podemos deixar de citar os esforços de Telê Porto Ancona Lopes, que desenvolve projeto de edições críticas da obra de Mário. Projeto com o qual vem conquistando adeptos e seguidores. Não sabemos até que ponto *Obra imatura* (de que constam *Eva* e *Moral quotidiana*), por exemplo, é designação do próprio Mário e, nesta hipótese, o que quereria ele dizer com a expressão, pois não estão reunidos nesse volume de suas obras completas apenas os trabalhos da juventude; "imatura" também poderia designar obra ainda não considerada inteiramente pronta para a fruição do leitor. O segundo tomo de *Poesias completas* traz uma nota da editora informando que o próprio Mário teria planejado a edição para dois volumes, a saber, primeiro volume: *Paulicéia desvairada*, *Losango Cáqui*, *Clan do jaboti*, *Remate de males*; segundo volume: *O Carro da miséria*, *A Costela do grão-cão*, *Livro azul*, *Lira paulistana* e *O Café*. Logo, não foram incluídas aqui as outras peças da dramaturgia andradiana.

Ignoramos se Mário pensava num teatro já concluído ou se encarava suas pequenas peças como ensaios preliminares para um vôo mais extenso.

Temos, de concreto, os próprios textos e as sugestões que eles mesmos nos fornecem. Podemos, portanto, conjeturar sobre a intenção de Mário de realizar *intermezzos,* segundo a tradição do espetáculo europeu até o Século XIX e dos espetáculos da Geração Trianon. De qualquer modo, fica também a possibilidade de reunião dos pequenos textos em um só espetáculo.

De relevante, temos a observar que, se não aconteceram espetáculos teatrais durante a semana de 22, vemos, pelas datas de feitura (ou publicação) de *Eva* (1919) e de *Moral quotidiana* (1922!), a realização de textos perfeitamente inseridos na problemática moderna levantada pelo evento. Entre as peças curtas temos também a já comentada *Pedro Malazarte*, uma ópera cômica escrita em 1928. A edição que consta do número de setembro de 1972 da Revista Dionysos traz dois desenhos de Santa Rosa: um para cenários e outro para figurinos. A revista não informa, porém, se o artista plástico teria trabalhado segundo um projeto de encenação. *Pedro Malazarte* busca relacionar aspectos folclóricos de diferentes regiões, o que se manifesta no percurso do herói: ele é um nordestino que sai do Sul (Santa Catarina) e dos contatos com o Alamão, em busca da borracha do Norte. Este projeto de integração interregional marcou a atuação de Mário à frente da Secretaria de Cultura de São Paulo.

Como veremos mais adiante, Mário não definiu *O Café* enquanto gênero dramático. Mas Suelly Svartman Printsak, em artigo intitulado *O Teatro imperfeito de Mário de Andrade*, diz:

> [...] Os editores do volume em que a peça está inserida em apêndice, resolveram acrescentar a "Concepção melodramática", esclarecendo que era intenção do autor fornecer este tipo de subsídio para o compositor e o encenador.[46]

Suelly comenta também que o autor, mesmo tendo encomendado a música para *O Café* a Francisco Mignone, teria desistido da partitura, como demonstra a carta que Mário escreveu a Antonio Candido, cujo trecho, transcrito por Suelly, reproduzimos:

> De maneira que em vez de eu fornecer um texto qualquer, uma pobre quadrinha em redondilhas, de que um compositor inventasse a idéia polifônica de um cânone, porque a melodia dele, só dele, se prestava a isso, eu usurpei o valor exclusivamente musical do cânone, a sua expressividade psicológica e pus isso no meu texto! O texto é que ficou canônico![47]

Ópera; concepção melodramática; farsa; tragédia secular; épica. Mário não se decidiu por nenhuma das classificações para definir *O Café*, a mais extensa de suas peças. Hesitação? Preferimos pensar em firme vontade de não aprisionar a obra em seu caminho para um espetáculo total. Um longo prefácio acompanha o texto propriamente dito; nele, Mário descreve minuciosamente as marcações de cena, como a desenhar uma coreografia. *Ballet*?

Espetáculo total, dissemos acima. Isso nos remete à necessidade de empreender esforços de análise de um discurso que concentra em si combinações de variados modos de organizar-se. Em *O Café*, a teatralidade se compõe de maneira a carregar consigo a inter-relação de elementos complementares. Mário, sempre fiel a incansáveis esforços de mergulho na tradição, buscou no auto medieval uma estrutura básica sobre a qual fez repousar sua criação. Lembremo-nos do *Auto da Alma* e do *Breve sumário da história de Deus*, de Gil Vicente; convém reparar também em Anchieta. Personagens se sucedem, como num desfile em que cada um expõe suas razões e desejos; cada um, independentemente dos outros, sem que se construa, propriamente, um diálogo. As réplicas não se referem necessariamente a enunciados do falante anterior. Características do teatro barroco, tal como a presença constante das alegorias. Assim é *O Café*. Nele não há nem mesmo personagens individualizados; os pronomes "eu", "me", "mim", "meu" dão conta de sujeitos coletivos, organizados, num processo épico, em corais: de estivadores, das famintas, dos solteiros, dos casados, dos velhos, dos revolucionários. Esses personagens são alegóricos mas não encarnam abstrações; a alegoria adquire, em Mário, a função de personalizar grupos sociais. Como disse Mário: "Eu me sinto mais recompensado de ter feito esta épica". Apenas a cena da Câmara de Deputados apresenta falantes isolados, com pronunciamentos políticos que ilustrarão o vazio de conteúdos do discurso (coletivo) de todo um setor da sociedade, o dos políticos meramente carreiristas. Trata-se de um nada dizer.

> O DEPUTADO DO SOM-SÓ (*num som pedal que durará todo o quinteto*) ...plápláplá chiriri côcô pum. Furrunfunfum furrunfunfum. Pipi pipi pipi a caridade, pôpô. Zunzum zunzum zunzum baile das rosas lerolero lerolero lerolero lerolero lerolero! Cacá cacá cacá cacá cacá cá-pum? Pois tatáca tetéca titíca totóca tutúca! Pum!...Cocô pum!...Xixi pum!...Pipi pum!...Sclá sclá sclá sclá sclá sclá sclá sclá Dem-dem pum!...pum!...Tereré tereré teretê tereré a ilustre Dama, pôpô. *Bois sacré railway* Tobias Barreto patatí lengalenga, fonfom, pum. Sclá sclá scláá!... Sclááááá!... Sclááááááááááááááá! Scláááááááááááááááááááá!...Xi!...Xi!...

Rubricas apontam intenções do autor quanto ao espetáculo. E Mário indica mais de uma vez "Texto e música folclóricos", próprios de "várias das nossas danças dramáticas"; novamente percebe-se a imagem do auto medieval. Tal estrutura mantém-se na narrativa dos folguedos populares brasileiros, herdeiros que são das tradições teatrais peninsulares. Veja-se também, no Ato I do *Auto da pregação universal*, a canção ou declamação "O pelote domingueiro", do folclore ibérico. E trata-se de uma tradição, lembremos, inteiramente diversa da concepção aristotélica de drama (uma ação com princípio, meio e fim). É aí que chegamos à dança. Na coreografia de Mário está a ação dramática; a movimentação cênica dos atores não se limita a ilustrar o que diz o texto cantado; é ela que se encarrega de conduzir o fio narrativo e realizar o acontecer teatral. Mário não deixou partitura musical, mas as rubricas marcam andamentos, tons, movimentos de orquestra, solos, quintetos.

Ballet, música operística, farsa, tragédia, melodrama; espécies de um gênero que Mário entreviu totalizado; o desvairado paulistano não poderia mesmo optar entre uma espécie e outra. E não o desejava, pois que a cada passo da introdução e do desenvolver da peça, usa um dos termos, como a chamar atenção para o problema formal da construção da obra escrita. Esta — ele certamente sabia — constituiria uma indagação a possíveis encenadores sobre a procura de nova (e espetacular) concepção do espetáculo.

Ainda no que diz respeito aos problemas formais, dois aspectos merecem atenção: o épico e o de um possível caráter incompleto desta obra de Mário.

Convém salientar a linguagem fática do discurso; ele transita do "eu" (lírico) para o "nós/eles" (épico):

> TUTTI DAS FAMINTAS
> Não agüento a fome
> Não há mais perdão
> Deus dorme nos ares
> Os chefes nas camas
> Acordo no chão
> Eu quero meu pão!
>
> [...]

O coro das famintas expressa a luta épica contra a fome e pela defesa da humanidade. Esta defesa é a mesma que conduz os estivadores e suas mulheres a cantar em prol do café:

> Oh grão pequeno do café, escuta o meu segredo
> Grão pequenino
> Não te escondas assim no silêncio infecundo
> Grão pequenino
> Não dorme na paz falsa da morte, a fome indica os caminhos
> A fome vai fatalizar os braços
> Grão pequenino do café!
>
> [...]

À primeira vista, *O Café* parece obra incompleta e indecisa. Mas ao percebermos os desafios formais de Mário, veremos intenções que ele mesmo declara ao final de sua introdução. O que ele chama de "imperfeição" é um convite a que nos prestemos a contemplar a obra com olhos de completá-la; Mário (como a proposta de Qorpo-Santo) dá um crédito ao desempenho artístico do leitor-espectador:

> Eu me sinto mais recompensado de ter feito esta épica. Dei tudo o que pude a ela, pra torná-la eficaz no que pretende dizer, lhe dei mesmo com paciência os mil cuidados de técnica, pra convencer também pelo encantamento da beleza. Mas duma beleza que nunca perde o senso, a intenção de que devia ser bruta, cheia de imperfeições épicas. Nada de bilros nem de buril. Pelo contrário, muitas vezes a perversidade impiedosa da idéia definidora por exagero, fiz acompanhar da perversidade tosca da voluntária imperfeição estética.

O Café foi escrita nos anos de 1933, 1939 e 1942. A economia brasileira ainda se encontrava sob o impacto da crise de 1929 e da superprodução de café. Enfrentando já a concorrência no mercado internacional e produzindo mais do que absorvia o mercado interno, o Brasil passou a queimar toneladas do produto. Aquilo que seria capaz de alimentar milhões de brasileiros passou a ser a causa de sua miséria. Paradoxalmente, produzir mais passou a significar desemprego em todos os setores envolvidos com essa atividade: trabalhadores do porto (exportação), agricultores. Mais uma vez aparece a complementaridade das obras de Mário e Oswald: *O Rei da vela* apresenta aspectos dessa mesma problemática.

O primeiro ato apresenta o "Porto parado"; no cenário, as sacas de café amontoadas. O "Coral do queixume" é entoado pelos estivadores para lamentar o fracasso da monocultura.

> OS ESTIVADORES
> Minha terra perdeu seu porte de grandeza...
> O café que alevanta os homens apodrece
> Escravizado pela ambição dos gigantes da mina do ouro.
> O café ilustre, o grão perfumado
> Que jamais recusou a sua recompensa,

> Nada mais vale, nada mais.
> Que farei agora que o café não vale mais!

Na segunda cena, a da "Companhia Cafeeira S.A.", os novos donos da terra (os exportadores, na década de 30, apoderaram-se dos cafezais de proprietários arruinados) se apresentam diante dos colonos e tentam, com discursos demagógicos, uma pacificação dos ânimos. Apelam para argumentações falsamente ecológicas; mas o trabalhador sabe dos verdadeiros responsáveis pelos prejuízos:

> OS DONOS (*solenes*)
> - A ordem é de expulsar o que maltrata as árvores inocentes!
>
> COLONOS HOMENS (*melancólicos e mansos*)
> - Malvado o que abusou da inocência do fruto, o encarcerando nos armazéns insaciáveis, o queimando nas caieiras clandestinas da madrugada!

O segundo ato tem a primeira cena definida como "Câmara-*ballet*". Passa-se na Câmara dos Deputados. Aqui o discurso não pretende nem mesmo a demagogia. Ele se apresenta inteiramente vazio, versando ora sobre nada (como na já transcrita fala onomatopaica do Deputado do Som-Só), ora versando sobre irrelevâncias, como em "A embolada da ferrugem", entoada por

> O DEPUTADO DA FERRUGEM
> Sobre a ferrugem
> Das panelas de cozinha
> Do país maior mistério
> Diremos uma cousinha
> O assunto é sério
> Que as cozinheiras já rugem
> Coléricas com a ferrugem
> Das panelas de cozinha.
>
> [...]

É bom lembrar que a ferrugem vem pela falta de funcionamento das panelas. Assim, a irrelevância que aparece na forma do discurso torna-se relevância no plano semântico. O contexto (pleno) distanciado do texto (vazio).

A segunda cena deste segundo ato é o "Êxodo". Os trabalhadores do campo rumam à cidade, em busca de melhores dias. Evocam um líder que os guie em sua vingança. Descrevem-no como quem vislumbra uma entidade mítica que faz lembrar os cangaceiros ou os santos guerreiros medievais:

[...]

O herói vingador já nasceu do enxurro das cidades.
Ele é todo encarnado, tem mil punhos, o olhar implacável
Todo ele comichona impaciente no desejo voluptuoso da morte
Neste momento ele está vestindo a armadura de ouro e prata
O seu chapéu de aba larga é levantado na frente
Ele tem uma estrela de verdade bem na testa
Ele tem um corisco no sapato
E um coração humano no lugar do coração.

A Revolução é gestada. No terceiro e último ato, ela explode. Mário a concebeu espontânea, fruto da fome e da revolta. Nos subúrbios da cidade, a cena acontece de modo a dar lugar a uma "Apoteose final, em grande quadro imóvel", como na revista, tão revisitada também por Oswald. Uma arquetípica mãe conclui a obra:

A MÃE EM SOLO E TODO CORAL MISTO
Eu sou a fonte da vida
Do meu corpo nasce a terra
Na minha boca floresce
A palavra que será.

[...]

EU SOU AQUELE QUE DISSE:
Eu sou a fonte da vida
Não conta o segredo aos grandes
E sempre renascerás.

FORÇA!...AMOR!...TRABALHO!...PAZ!...

Ao final de sua introdução, que consideramos como parte integrante da própria peça — pois que roteiriza as ações e indica os tons do espetáculo —, Mário explicita também posturas estéticas e ideológicas interessantes de observar. O papel do artista e da arte está consignado por ele em um projeto humanístico (esperamos não tarde sua concretização) que, também aqui, confere a *O Café* seu caráter de prece ao homem. Oratório.

◆ ◆ ◆

> [...] Um dia o grão pequenino do café nunca mais apodrecerá largado no galho. Nunca mais os menos favorecidos de forças intelectuais estarão nos seus lugares, porque não tiveram ocasião de se expandir em suas realidades. Não terão mais de partir, na busca lotérica do pão. Então estarão bem definidas e nítidas pra todos as grandes palavras do verbo. Terá fraternidade verdadeira. Existirá o sentido da igualdade verdadeira. E o poeta será mais verdadeiro.

Eva é a reprodução do mito do pecado original transposto para uma chácara paulista. Duas crianças, Eva e Julinho, experimentam os efeitos da atuação do Desejo, alegoria que não aparece em cena, mas que Mário aponta como "personagem principal". Proibidos pela mãe (Deus que adverte) de Julinho de comer maçãs verdes no pomar, a pequena Eva, "meia dúzia de anos mais dois", seduz o primo, desviando-o do caminho indicado pela tia; e o faz comer o fruto proibido.

Sendo o primeiro texto teatral de Mário e o de menor extensão e densidade dramática, faz mesmo lembrar um exercício de dramaturgia. A personagem Eva continua em cena, tal como permaneceu no decadentismo. Mas a *Eva* de Mário despe-se do cinismo e ingressa na ironia modernista, com seu cabelo cor de abóbora.

◆ ◆ ◆

Em *Moral quotidiana*, mais uma vez nos defrontamos com as definições de Mário; ele considera o texto uma tragédia e, ironicamente, acrescenta em pé-de-página: "Juro que é tragédia".

Dividida em duas cenas, *Moral quotidiana* integra em si estruturas próprias, sim, da tragédia, mas perverte-as.

Na primeira cena, num saguão de hotel luxuoso em Guarujá, Amante e Mulher disputam o amor do Marido. A primeira quer recuperar o que perdeu para a segunda e alega ter sido roubada. Os papéis apresentam-se invertidos: segundo a moral tradicional, a Mulher teria sido a ofendida; aqui, o desespero é da Amante traída. Elas brigam, "Eternamente as garras nos cabelos". Surgem quatro coros (senhoras casadas, senhores casados, senhoras idosas, senhores idosos), que assumem todos a defesa da Amante, dizendo ser ridículo que um marido não possa ter uma amante e que a mulher reclame. Marido e Mulher são expulsos da cena pelos coros e partem para uma viagem. A Amante, desesperada, entoa a "Cavatina da abandonada", em que um sofrimento hiperbólico (ao gosto de Oswald) dá o tom farsesco da tragédia parodiada. A amante morre e os coros, tomando dos cravos que o Marido dera à Mulher, "dançam em torno do cadáver um hiporquema grave e gracioso", desfolhando as flores sobre ela.

> ([...] E então tendo na frente um abundantíssimo jazz que executa a Marcha Fúnebre de Chopin, op. 35, o cortejo desfila, desfilará pela Terra inteira e civilizações futuras até a vinda por todos os humanos desejada do Anticristo).

Um elemento de cena sugere que esta pequena tragédia/ópera bufa possa tomar ares de ou ser encenada como teatro de títeres: "O *smoking* dum criado dependurado impassível na porta". Ao final da primeira cena e antes do Intermédio da briga das duas, uma rubrica diz:

> (Tinha um criado como disse. Ainda tem. Neste final rápido de cena oscilou nas mãos no corpo. Agora entrou no interior do hotel).

É o *smoking* que, segundo a rubrica final, tira das mãos da Mulher as vinte dúzias de cravos ganhos do Marido e as distribui pelos coros para o cortejo fúnebre. Será mera coincidência um objeto ganhar autonomia para realizar tarefas humanas, como o jarro da *Dorotéia* de Nelson Rodrigues?

Esta "tragédia", como vemos, bem pode seguir, às avessas, a trilha moral da comédia de costumes. Inversão realizada à maneira de Qorpo-Santo.

MODERNOS COM BRIO

Washington Luís continua a velha política conservadora e de tendência oligárquica, mantendo o autoritarismo, o cerceamento da liberdade de imprensa, a negativa de anistia aos tenentes que se encontravam no exílio. O inconformismo se desenvolve, através dos partidos Libertador (Rio Grande do Sul) e Democrático (São Paulo), que intensificam os protestos contra o domínio oligárquico e contra o autoritarismo de chefes paulistas e mineiros, a famosa política do café-com-leite. Para a eleição, que deverá ocorrer no ano seguinte, concorrem dois candidatos: Júlio Prestes, pelo Governo, e Getúlio Vargas pela Aliança Liberal (oposição). Após as eleições, foi vitorioso o candidato do Governo e a oposição não se conformou. Concorre para agravar a situação o assassínio de João Pessoa, em julho de 1930, como conseqüência de dissenções políticas entre "coronéis do interior" e sem qualquer relação com a política nacional, muito embora o fato tenha-se repercutido nela. O teatro e o cinema usaram e abusaram do tema, por exemplo com a comédia de costumes *Um sábado em 30* e o filme *Paraíba mulher macho*, em torno das lutas dos coronéis.

Getúlio assumiu após a derrubada de Washington Luís e logo os Estados passaram a ser governados por interventores nomeados pelo Governo Provisório. Desde a Proclamação da República, assistimos a uma luta constante entre a burguesia agrária e a nascente indústria. Se a primeira manteve-se, até 1930, no poder, através da "política do café-com-leite", a Revolução de 30 tentará mudar este quadro. Vem a vitória da burguesia industrial, que tem em Getúlio Vargas seu principal articulador (e, posteriormente, em Juscelino Kubitschek o deflagrador de seu desenvolvimento).

1935. Os comunistas exercitam a tomada do poder... Na verdade, impõem-se alguns antecedentes: em março, uma frente popular foi organizada, a Aliança Nacional Libertadora, cujo programa era combater o imperialismo, o fascismo e lutar pelas liberdades do ser humano. No dia 11 de julho de 1937, Getúlio dissolveu a ANL e os comunistas prepararam uma revolução marxista de âmbito nacional, que se iniciou com a tomada e instalação no poder no Rio Grande do Norte, em 23/11, por quatro dias; no dia seguinte, as lutas recrudesceram em Recife e Olinda; no outro dia, em Serra Caiada; a 26, em Panelas e Tigipió; no Rio de Janeiro, dia 27, eclodiu o movimento no III-RI e na Escola de Aviação; além dos acontecimentos do ano seguinte em Catarina Paraguaçu e Serra da Onça.

Iniciou-se movimentação para eleger aquele que deveria substituir Getúlio Vargas. Os candidatos: Armando Sales de Oliveira (ex-interventor de São Paulo), José Américo de Almeida (ex-ministro) e Plínio Salgado (chefe da Ação Integralista). A 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas dissolve o Congresso, as Assembléias Estaduais, as Câmaras Municipais e a Carta de 1937 é imposta, com a criação do Estado Novo. Era o domínio de concepções políticas inspiradas nas idéias corporativas e autoritárias do regime fascista. Estabelece-se o estado de emergência, suspendendo-se as liberdades civis. Como as forças nacionalistas e populares estavam desmanteladas desde 1936, a repressão caiu violentamente sobre as oposições: os seus líderes foram expulsos do país, intelectuais censurados e presos juntamente com trabalhadores, passando a constituir-se em material de tortura para a execução das técnicas do ex-tenente Filinto Müller.

Um teatro integralista chegou a ser proposto para divulgar teses nazistas e combater o comunismo. As suas atividades foram pouco além do papel: uma dramaturgia da tese, do panfleto. Não chegaram a organizar grupos teatrais com atuação plena, como fizeram os anarquistas.

Morrer pela pátria, de Carlos Cavaco, propõe-se divulgar as "grandezas das idéias integralistas" e as "mazelas do mundo comunista", que defendia até mesmo o cinema — "este perversor da humanidade!" — salientam os diálogos. Um oficial da Reserva do Exército (integralista), sua noiva Sônia, sua mae Marta e seu irmão comunista (Edmundo) encontram-se em casa (cenário único) no momento em que está a eclodir um movimento daqueles que "empregam a violência contra tudo e contra todos". A peça não apresenta a conclusão dos fatos, não se sabe qual o lado a triunfar. Mas o comunista Edmundo "regenera-se" e mata o próprio líder revolucionário ao ver morrer seu irmão Roberto. Edmundo discursa para o povo e apresenta-lhe aquilo que agora considera como as únicas opções:

> EDMUNDO — [...] Respondam: com a bandeira rubra, do martelo sinistro e da foice da morte — símbolo do assassinato, do ódio, do barbarismo e da destruição, — ou com a bandeira auri-verde, que os nossos pais e os nossos avós desdobraram aos ventos das batalhas, sob tempestades de ferro e de fogo, defendendo o nosso Deus, a nossa Pátria, as nossas Famílias?

Depois de longa seqüência de discursos do integralista e da mãe, sobre os perigos e as ameaças vindas de Moscou, *Morrer pela pátria* não passa de um dramalhão panfletário.

Em 1938, a criatura vira-se contra o criador: elementos da extinta Ação Integralista Brasileira e militares direitistas comandados por liberais antigetulistas atacaram o Palácio da Guanabara e ocuparam o edifício-sede do Ministério da Marinha. Policiais do interior do Palácio e membros da família Vargas resistiram até a chegada da tropa, sendo os rebeldes dominados ao amanhecer de 12 de maio.

Do ponto de vista econômico, cabe ressaltar que, desde a Abolição da Escravatura, o Estado havia tomado para si a responsabilidade de criar a infra-estrutura necessária ao desenvolvimento industrial, já que o capital privado nacional não reunia condições para a realização da tarefa. As primeiras tentativas de um capital nacional foram as do Visconde de Mauá para criar uma infra-estrutura de serviços (portos, ferrovias, eletricidade, telégrafos, companhias de navegação, bancos etc.). O capital estrangeiro, entretanto, vinha-se impondo agressivamente, frustrando expectativas nacionais de auto-suficiência.

Ao mesmo tempo em que buscávamos a industrialização, nossa economia se mantinha atada ao mercado externo para escoamento e comercialização dos produtos agrícolas, sendo o café o principal entre eles. Explica Albuquerque:

> A crise de 1929 afetou profundamente a estrutura econômica. [...] Como em outras formações sociais, a crise determinou o fim do liberalismo econômico e a intervenção do Estado como agente regulador econômico-financeiro. O intervencionismo se manifestou principalmente a partir de 1934; o Estado se reservava o direito à exploração do subsolo, ao aproveitamento da energia hidráulica e à instalação de "autarquias", organismos estatais independentes dedicados ao controle e à direção de atividades econômicas.[48]

Para os articuladores do golpe, somente um Estado forte poderia construir a organicidade social necessária ao desenvolvimento do país. Reivindicações da classe operária, como a regulamentação do horário de trabalho, previdência social e outros benefícios foram concedidos pelo Governo para utilização numa política de propaganda em torno de Getúlio. A política sindical, que se desenvolvia desde a criação dos sindicatos anarquistas, foi massacrada e em seu lugar surgiram os sindicatos atrelados ao Governo.

Os antigos líderes sindicais anarquistas e comunistas que não aderiram à política trabalhista do Governo foram presos. Assim se conseguiu a personificação do poder político, através da figura carismática de Getúlio Vargas, capaz de assegurar a imagem do Estado como neutro frente às classes sociais.

Do ponto de vista cultural, alguns intelectuais brasileiros estiveram ao lado do poder, cumprindo mais ou menos o papel explicado por Gramsci:

> Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, *o organizador de uma nova cultura*, de um novo direito etc., etc. [...] [grifo nosso][49]

Os intelectuais que se arregimentaram em torno de Getúlio criaram, no plano cultural, os aparelhos capazes de buscar a necessária hegemonia ideológica para a classe dominante, que representavam. O DIP, Departamento e Imprensa e Propaganda, é fundado especialmente para cuidar da imagem pública do Governo, manter uniformidade de comunicação e proibir tudo que não estivesse de acordo com a cartilha do Governo. A Rádio Nacional (no momento em que se torna uma importante forma de lazer popular) e transformada na emissora de maior audiência do país, para serviço do Governo. Os aparelhos burocráticos estatais passam a contratar intelectuais, os quais se encarregam de funções técnicas, administrativas e de pesquisa. Quem não cooptou foi arremessado ao cárcere, tornando-se famosos os casos de Graciliano Ramos e Monteiro Lobato; ou então, marginalizado.

A política educacional das ditaduras são notadamente obscurantistas. Mas a necessidade de formar mão-de-obra qualificada obrigou a criação de cursos noturnos, escolas técnicas, educandários públicos e universidades, que vieram a participar da chamada Reforma Capanema.

Ao lado de tudo isso, o alargamento da classe média urbana permite a ampliação das iniciativas privadas no setor cultural, pois já se forma um público consumidor suficiente para dar sustentação ao mercado. Quanto ao teatro, informa Macksen Luís:

> O projeto "nacional-popular" da era getulista encontrou o teatro brasileiro numa fase de transformação estética que o Estado Novo não conseguiu frear. No ambiente cultural marcado pelo clientelismo e pela tentativa de homogeneização do Estado, os oito anos do projeto estadonovista foram, sintomaticamente, aqueles que fincaram as bases da renovação do espetáculo nacional.[50]

O teatro brasileiro, como empresa, teve seus inícios já no Império, *época* em que contava com subvenções governamentais. Com a República, a empresa teatral consolidou-se autonomamente, necessitando, por parte do Estado, como em qualquer outro ramo de produção, de uma política de fomento. Durante a Ditadura Vargas foi criado o Serviço Nacional de Teatro (Decreto-Lei 29, de dezembro de 1937).

Até a década de 30, nosso teatro pauta-se pela completa independência em relação ao Estado e vive exclusivamente do que arrecada na bilheteria. Sem a "orientação" do Conservatório Dramático e sem a presença de uma corte para exigir-lhe "nobreza de linguagem", terá uma platéia arrebanhada nas classes médias e baixas da população.

Dentre os órgãos que o Governo Getúlio Vargas fundou a fim de intervir na produção cultural, o Serviço Nacional de Teatro foi o que teve a atuação mais efetiva. Este fato se deve, especialmente, à participação da classe teatral, que sempre esteve presente e atuou decisivamente nas suas realizações, fato que, pensamos, conferiu marcada independência às gestões do órgão em relação às diretrizes do Governo. Mais tarde, os artistas tiveram destacada participação na resistência à Ditadura de 64.

Pós-22: GENTE FINA TAMBÉM GOSTA...

O final da década de 30 marca o surgimento, no Rio de Janeiro, de iniciativas teatrais notadamente dirigidas a um público sequioso por uma arte que corresponda a seus padrões de elite. Essas iniciativas seguem uma trilha já tentada, em 1927, pelo Teatro de Brinquedo, que tinha à frente Álvaro e Eugênia Moreyra. Trata-se de grupos oriundos das média e alta burguesias em busca de uma expressão de arte condizente com um gosto voltado para aquilo que na época se considera "mais elevado". Tais parâmetros são fixados a partir de modelos estrangeiros, já que o teatro realizado aqui e freqüentado pelas classes populares serve apenas, segundo esses grupos, para atestar nosso caráter de povo "subdesenvolvido" e "inculto". A burguesia guarda-se para as casas de espetáculos européias, quando de suas viagens ao Velho Mundo.

A curta experiência do casal Moreyra serve para introduzir entre nós nomes considerados como o que havia de mais atual em termos de teatro: Cocteau, Dullin, Pirandello, mesmo que as realizações não chegassem a colocar em cena nem os autores nem os modelos cênicos sobre os quais se falava. De qualquer modo, fica revelado o desejo de cercar o Teatro de Brinquedo de respeitabilidade intelectual.

O elenco, arregimentado entre membros de uma classe social que não via no teatro perspectiva de profissionalização (nem necessitava disso), compunha-se de moças e rapazes formados dentro de uma mentalidade que buscava no idioma francês a nota de refinamento e tinha, no conhecimento (mesmo que superficial) das vanguardas artísticas européias, a prova incontestável de apuro intelectual.

Para esses amadores, sair dos salões particulares, onde se recitava poesia, para um pequeno palco armado no Cassino Beira Mar, não era passo grande e que exigisse esforços maiores. A 10 de novembro de 1927, estréia *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra, com cenários de Luiz Peixoto e Di Cavalcanti. O autor e principal mentor da iniciativa declara a *O Jornal*:

> O Teatro de Brinquedo não vem endireitar coisa alguma, nem pretende entrar em competições. É uma brincadeira de pessoas cultas que enjoaram de outros divertimentos e resolveram brincar de teatro, fugindo aos cânones acadêmicos, mumificados. As pessoas que, depois do jantar, quiserem fazer uma boa digestão não devem procurar o caminho do Teatro de Brinquedo, porque sofrerão uma desilusão: ele só interessa aos que tiverem a curiosidade intelectual.[51]

Note-se que, ao referir-se a um teatro para os que têm "curiosidade intelectual", Álvaro Moreyra menciona, em contraste a ele, o "teatro digestivo", expressão usada na época para designar a revista e a comédia de gosto popular, realizadas por companhias profissionais. Tais elencos eram compostos por atores tidos como ignorantes e, portanto, afastados do "verdadeiro teatro de arte".

Em entrevista anterior à estréia, o mesmo Álvaro Moreyra descreve o local onde ela se daria, seu público e seu elenco, cada um tendo no outro um espelho:

> Terá só platéia. E a platéia, cento e oitenta lugares, apenas. A *troupe* é formada de senhoras e senhoritas da sociedade do Rio, escritores, compositores, pintores. Tudo gente de noções certas. O teatro de elite para a elite. Teatro para as criaturas que não iam ao teatro...[52]

Um segundo trabalho, denominado *Espetáculo do arco da velha*, constitui-se de pantomimas, "canções modernas", recitação de poemas e o ato de Merimée *O Carro santíssimo*. O terceiro trabalho, realizado nos mesmos moldes, teria um ingrediente a mais: uma ceia de Natal.

De acordo com Gustavo Doria, o Teatro de Brinquedo não pôde ir avante por falta de boa administração financeira. Doria ressalta, ainda, as apresentações esporádicas, já que os elementos do grupo se voltavam para outras atividades. Entre as virtudes apontadas por esse crítico, o Teatro de Brinquedo contribui para a desinibição daqueles que desejavam fazer teatro e se retraíam diante do preconceito segundo o qual "gente de família" procura profissões "mais dignas". Seguindo esse raciocínio, podemos observar que mais de dez anos depois surgem o Teatro do Estudante, o Teatro Universitário e Os Comediantes.

Do ponto de vista estético, *Adão, Eva e outros membros da família* recebe de Gustavo Doria atitude de reconhecimento daquilo mesmo que Álvaro Moreyra ressalta em seu elenco: o refinamento. É este aspecto que dará também à peça o direito de figurar entre as "belas letras":

> Antes de mais nada há que fazer uma referência ao seu diálogo, talvez o primeiro a ser elaborado num tom coloquial, o qual jamais escritor brasileiro algum tinha tentado, dentro de um padrão de qualidade, e que fugisse à *chulice ou ao pieguismo do repertório do Trianon.* [grifos nossos][53]

Adão, Eva e outros membros da família baseia-se no triângulo formado pelos personagens OUTRO, MULHER e UM. Já no primeiro encontro entre MULHER e UM, o diálogo que se desenvolve descreve uma situação nova na temática da dramaturgia de então, ocupada com os adultérios, os namoros ou as famílias dos subúrbios cariocas. O encontro entre MULHER e OUTRO dá-se num banco de jardim, alta noite em que MULHER quer saber se OUTRO é da polícia, porque se não o é deverá, é claro, vender a "poeira" ou a "Cristina":

> MULHER — Então eu sei?... Um homem sentado num jardim, a esta hora, ou é da polícia, ou vende Cristina... Dê, sim? Pago de qualquer jeito. Uma casquinha só...

Não é somente o tema que introduz a modernidade do texto, mas também a atitude para com a ação dos personagens: uma prostituta no jardim a exercer sua profissão e a procurar cocaína. Uma prostituta ou um mendigo já não entram em cena para personalizar o ridículo, mas para contestar certos aspectos da sociedade. OUTRO, mais tarde, no encontro com UM, se define como ladrão; e UM se declara mendigo. Verifica-se aí a fonte do grande sucesso que Joracy Camargo vai realizar com os seus mendigos em *Deus lhe pague*, especialmente porque

Joracy pertenceu ao grupo de Álvaro Moreyra e igualmente explorou uma temática de fato urbana. Vejamos que UM é também um mendigo filósofo:

> UM — Não. Um homem que rouba nunca incomoda um homem que pede. O mendigo é a paródia inocente do ladrão. O ladrão é um mendigo vaidoso. Entre nós não surgirão rivalidades. O senhor tem coragem, arrisca-se. Eu tenho filosofia, estendo a mão. Sou mais comodista. O senhor conta, no meio dos ancestrais, Alexandre, Napoleão. Eu descendo humildemente de São Francisco de Assis.

O tripé assentado em MULHER, UM e OUTRO continua no desenvolvimento da peça apenas com a troca da atividade de MULHER, que, a partir do segundo ato, passa a ser uma atriz.

O segundo ato introduz a realização de UM e de OUTRO. Conforme sua proposta, OUTRO, após roubar os duzentos contos dos patrões — que por uma falcatrua no fundeamento de um navio cujos documentos supunha-se estar nas mãos dele —, torna-se dono de um jornal: "O Estandarte". UM monta uma firma de informações falsas e é no segundo ato que os dois voltam ao encontro.

> UM — Tem uma situação social muito superior à minha...
>
> OUTRO — Sei que é uma potência financeira.
>
> UM — Menor que os Estados Unidos...
>
> OUTRO — Sei que é milionário.
>
> UM — Enriquecemos, não há dúvida. Eu fiquei na penumbra, obscuro. O senhor possui um nome decorado... um nome nacional... O grande jornalista!...

Na verdade, a ação, que saiu do banco de jardim para a redação de "O Estandarte", tem agora um número maior de participantes e descreve mais do que pensa. Os personagens são: REDATOR QUE ACUMULA, SECRETÁRIO, CONTÍNUO, TEATRAL, JOVEM POETA, ESCRITOR, entre outros. De vez em quando, uma animada sátira ao movimento artístico: o JOVEM POETA pretende publicar seus versos, mas é rejeitado porque não coloca os pronomes e nem metrifica como manda (ou mandava) a tradição. Mas isto pode ser o caminho para a celebridade:

> QUE ACUMULA — Já não há metrificação errada. É futurismo.
>
> TEATRAL — E pronome fora do lugar é nacionalismo...
>
> SECRETÁRIO — Não se entendia...
>
> TEATRAL — Supra-realismo...

No jornal, sempre o mesmo jargão. O ESCRITOR diz que MULHER encheu a alma de "cocaína, que é o pó de arroz das fisionomias metafísicas..." TEATRAL acha "abomináveis essas mocinhas que recitam. Mais abomináveis do que as atrizes". SECRETÁRIO comenta a atitude de um escritor que queria ter o seu livro comentado de qualquer modo: "Ataquem! O que desejo é que chamem a atenção para a obra. E não me oponho a que estampem a minha fotografia". Na vida cotidiana, entretanto, UM e OUTRO estão em constante disputa: por dinheiro, posição social, mulher, por causa da atriz (a personagem MULHER) os dois quase vão às vias de fato e se encontram de novo no mesmo banco de jardim. É que UM convence OUTRO de que está chegando ao ridículo o seu amor pela atriz e passa a namorá-la em seguida. Como o problema é uma volta ao local de onde veio — ou efeito bumerangue — MULHER, que nada sabe do encontro inicial, ao vê-los naquela disputa em que ela é o centro, reclama:

> MULHER — Por favor! Oh! Quem os visse não pensava que via dois homens de sociedade! Francamente! Parecem um mendigo e um ladrão! Que horror!

E a coincidência? Entram em cena os MALTRAPILHOS — um homem e uma mulher — e o assunto sai da briga para um discurso sobre a felicidade. Quem representa a felicidade é a MALTRAPILHA, que introduz na cena expressão (a única) de irrealidade:

> MALTRAPILHA — (*meiga e alegre*) Mal? Eu? Não me conhece, minha filha? Repare bem, repare. Eu sou a rainha. Olhe os meus vestidos. Quem tem vestidos iguais? Repare (*Mostra o saco*) as coisas bonitas que andei colhendo. (*Envolve a terra e o céu num longo gesto*) Tudo isto é meu! As estrelas, de noite, se acendem para mim. De dia, o sol. Estas árvores:.. São árvores de meu jardim, do jardim do meu palácio, o meu

> palácio de ouro... Vieram para a festa? (*Como quem ouve*) A música... Esperando que eu chegue para começar a festa. Todas as noites, há festa no meu palácio. (*Indo*) Venham... venham... Eu sou a rainha feliz... (*sai seguida pelo Maltrapilho*)

Com isto, o texto é a fonte de uma linguagem nova, de uma quebra de limites para abordagens temáticas depois desenvolvidas, em rumos diferentes, por Joracy Camargo e Nelson Rodrigues.

No final da década de 30, surgem o Teatro do Estudante e o Teatro Universitário, o primeiro articulando-se em torno da proposta de formar platéias aptas à fruição do grande repertório universal.

O Teatro do Estudante foi criado no âmbito da Casa do Estudante do Brasil e teve como incentivador o diplomata Paschoal Carlos Magno. Veio ao encontro da necessidade de sistematização de um saber teatral colocado em termos da busca da unidade cênica a partir da figura central do diretor, cuja concepção de espetáculo é ponto de convergência para a criação do cenógrafo, do iluminador, dos atores. A interpretação, que no elenco do TEB põe fim ao "ponto" e impõe a dissecação da psicologia das personagens, realiza também aquilo que lhe dará, conforme dizem depoimentos de seus integrantes, a marca da nacionalidade: o fim da vigência do sotaque lusitano em cena. Note-se, porém, que este último mérito Deocélia Vianna aponta como sendo de seu marido Oduwaldo e a companhia que ele mantinha, em sociedade com Nicolino Viggiani e Viriato Correia, no Teatro Trianon, criada em 1922.[54]

O acima mencionado projeto de sistematização conta com dois elementos primordiais: 1) o elenco: recrutado entre estudantes de qualquer disciplina, em qualquer grau de escolaridade, em qualquer classe social, dá-se especial ênfase aos elementos "jovens", pois são eles mais permeáveis à sistemática que se quer implantar, especialmente em se tratando de uma iniciativa de cunho amadorístico; 2) o público: como se trata de espetáculos realizados dentro do padrão de "bom gosto" exigido, a platéia contará com autoridades do Governo, intelectuais e "senhoras da sociedade", por um lado; por outro, procura-se o alcance das classes sociais menos favorecidas, que se pretende "educar"

O êxito de tal empreendimento poderá ser medido cerca de uma década depois do famoso *Romeu e Julieta* de estréia e virá também em mão dupla. Em 1948, ano em que se funda o TBC, os elencos profissionais existentes não atenderam ao novo modelo proposto. Mas já há atores capazes de responder às exigências dos diretores estrangeiros,[55] pois passaram pela experiência formadora do TEB e de outros conjuntos amadores paulistanos. Quanto ao público, é Paschoal Carlos Magno que comenta, a propósito do sucesso do *Hamlet* encenado pelo TEB, também em 48, tendo à frente do elenco o futuro ator tebecista Sergio Cardoso:

> Foi tão curiosa a vitória do espetáculo que ouvíamos nas ruas, de qualquer um, a jocosa brincadeira: "Ah! Há algo de podre no reino carioca!" Entrássemos em qualquer loja da cidade, então um rapaz ou moça, balconistas, vinham logo dizendo: "O senhor é do *Hamlet*? Que beleza?" E muitas vezes chegavam a recitar trechos ou passagens de cor.[56]

Tal êxito se deve, em grande parte, aos inegáveis esforços e dedicação de Paschoal e os que o rodeavam, por um lado. Por outro — e aliadas às verbas saídas do próprio bolso do mecenas —, aquelas que emanavam diretamente dos cofres públicos. Paschoal contava com o respaldo da política cultural de Getúlio e das suas relações pessoais com representantes dos altos escalões estatais.

O desenvolvimento e os desdobramentos do TEB encontram-se bem documentados na historiografia do moderno teatro brasileiro[57], para a qual remetemos o leitor. Queremos salientar o aspecto de tronco que o TEB terá em movimentos de estudantes em todo o Brasil, a formação de uma leva de atores, cenógrafos e diretores mais tarde lançados no mercado profissional, o que vai possibilitar uma profunda mudança de feições em nossa vida teatral.

O Teatro Universitário nasce da iniciativa dos próprios estudantes, a partir da liderança de Jerusa Camões e de sua gestão como presidente do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Música. Da mesma forma que os sindicatos, as organizações estudantis estavam atreladas ao Estado, representado pelo Ministério da Educação e Saúde. A exemplo do espaço físico de trabalho, cedido diretamente pelo

Ministro Gustavo Capanema no prédio que servia de sede à União Nacional dos Estudantes (Praia do Flamengo, 132), a sustentação financeira do TU depende principalmente das verbas do Ministério. Segundo depoimento de Mário Brasini,

> [...] Jamais o Ministro Capanema, dando-nos subvenções, nos recomendou ou nos contra-indicou um texto sequer. E olha que vivíamos em pleno Estado Novo. Por outro lado, nenhuma de nossas peças trazia problemas políticos ou morais que merecessem censura propriamente dita.[58]

Apesar de não ser um setor da UNE, o Teatro Universitário reuniu, em seu elenco, estudantes de diferentes faculdades do Rio de Janeiro e, como o TEB, serviu de escola a artistas que mais tarde lançaram-se ao teatro profissional.

Quanto ao público, diz Mário Brasini, no mesmo depoimento:

> Outra coisa curiosa do TU é sua preocupação em apresentar-se a um público mais de feições populares, fugindo ao elitismo e à platéia da grã-finagem.[59]

Mais adiante, comparando as platéias do TU e do TEB, Brasini expõe uma visão bastante divergente da de Paschoal, talvez levado por um maior distanciamento crítico, sem desmentir inteiramente, no entanto, as impressões de Paschoal sobre a platéia conquistada pelo TEB:

> No TU ia um público mais espontâneo, ansioso por ver teatro, coisa que não podiam ver no teatro profissional, por causa do preço do ingresso. *Tínhamos um público anônimo, um público mais povo, pobre ou remediado, mas não "nobre" como o público das primeiras casas do TEB.* [grifos nossos][60]

Do ponto de vista do trabalho artístico, o TU centrou-se na figura do ator como elemento fundamental do espetáculo, mesmo porque os cenários e figurinos demasiadamente caros estavam fora das possiblidades. Buscava-se a compreensão do texto em seus ínfimos detalhes, privilegiando o estudo das personagens em sua intimidade e na sua expressão cênica, estabelecendo relações entre palavras, pensamentos, gestos e movimentos.

Quanto ao repertório, o TU prendeu-se a textos que o grupo considerava mais adequados a seu fôlego (tanto artística quanto financeiramente), sem privilegiar estilos, épocas ou nacionalidades.

O TU procurou sua inserção na sociedade também através de espetáculos feitos em escolas, asilos, hospitais, para o que encontrava o mesmo apoio da oficialidade.

Outro grupo relevante no cenário carioca foi o TEN — Teatro Experimental do Negro —, fundado por Abdias Nascimento, em 1944. Assim como o TU, o TEN ocupou espaços do prédio da UNE; sua ação cultural ultrapassou as fronteiras do teatro. Com o propósito de firmar-se como frente de lutas sociais e pugnando contra a discriminação racial, realizou cursos de alfabetização de adultos, arregimentou empregadas domésticas para a luta por seus direitos, realizou congressos que discutiam a situação histórica do negro no Brasil.

A estréia no palco se deu em maio de 1945, com a encenação de *O Imperador Jones*, no Teatro Municipal, direção de Abdias do Nascimento. Seguiram-se *Todos os filhos de Deus têm asas*, também de O'Neill; *O Filho pródigo*, de Lúcio Cardoso; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Calígula*, de Albert Camus; *Otelo*, de Shakespeare; *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado (adaptação de Graça Mello); *Rapsódia negra* e *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento, diretor da maioria dos espetáculos.

A importância do TEN, além de ter lançado no meio profissional atores como Ruth de Souza, Léa Garcia e Haroldo Costa, mede-se também pela modificação dos hábitos teatrais de então: pintar atores brancos para papéis de negros; relegar aos atores negros papéis socialmente subalternos ou destiná-los exclusivamente ao humor. O TEN buscou uma dramaturgia que atendesse aos propósitos de dignificação do negro como ser humano e que valorizasse sua expressão particular dentro do ambiente cultural brasileiro.

O texto *Sortilégio*, de Abdias, situa os equívocos do negro Emanuel, que, ao lutar por seus direitos de ascensão social, percebe as limitações impostas pelo domínio dos brancos.

A atuação do TEN se prolongou até 1968, quando Abdias do Nascimento deixou o país em direção aos Estados Unidos. Outro sinal dos tempos posteriores ao Golpe de 1964.

Em São Paulo, jovens amadores empunham também a bandeira de renovação do teatro brasileiro. Eram grupos saídos da elite, que falavam e discutiam a respeito de Baty, Dullin, Jouvet.

Um deles, arregimentado em torno de Alfredo Mesquita — Grupo de Teatro Experimental (GTE) —, estreou em 1942, com *À quoit rêvent les jeunes filles*, de Musset, no original. O seu repertório manteve-se eclético. Montou clássicos e modernos (Aristófanes, Shakespeare, Molière, Marivaux, Pirandello e Tennessee Williams). Sem se esquecer que algum lucro é sempre desejável, tentou linhas mais comerciais: Sutton Vane ou Julien Luchaire.

O GUT (Grupo Universitário de Teatro) girava na órbita de Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado. Estréia em 1943, apresentando textos de Gil Vicente, Martins Pena e Mário Neme. Ao contrário do GTE, que trazia de outras plagas os acepipes para seus banquetes intelectuais (muito embora tenha lançado Abílio Pereira de Almeida e Carlos Lacerda), o GUT tinha como propósito manter-se dedicado aos originais de língua portuguesa. Mas não tardou a mudar o seu projeto, em virtude do que explica Décio, no texto de Guzik:

> Eu encontrei muita dificuldade em prosseguir com esse projeto, [...] porque naquele momento nenhum jovem escrevia teatro no Brasil. Havia naturalmente autores mais velhos, mas esses faziam um teatro diferente daquele que nos interessava.[61]

E o GUT partiu para *O Baile dos ladrões*, de Anouilh.

Ao contrário dos amadores cariocas, os paulistas não buscaram abrigo sob as asas do Governo. Tentaram, isto sim, participar dos frutos da prosperidade industrial da cidade, para o que contaram com o auxílio inestimável do italiano Franco Zampari. Alberto Guzik, em seu *TBC: crônica de um sonho*, comenta: "São os tempos heróicos dos amadores".[62] Heróicos ou não, os tempos vieram a calhar. Na intenção inicial de oferecer espaço físico para o trabalho desses grupos, Zampari e Ciccilo Matarazzo, com apoio e incentivo da nata do empresariado bandeirante, fundaram, em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia (outra página desta história).

Até a época de seu estabelecimento como companhia profissional, o palco da Rua Major Diogo dá lugar ao revesamento do GTE, do GUT, do English Players (conjunto formado por integrantes da colônia inglesa) e de outros, como o Grupo de Artistas Amadores, dirigido por Madalena Nicol. O TBC profissionalizado aproveita grande parte dos integrantes desses grupos. Iniciava-se, assim, outra fase da história do teatro brasileiro, ao som dos motores da era industrial.

Heróicos ou não, em tais tempos — no Rio de Janeiro com apoio do Governo e em São Paulo com a proteção dos industriais — , os amadores construíram o lastro do moderno teatro brasileiro, como diz Alfredo Mesquita, em seu depoimento a *Dionysos* nº 25, p. 37:

> Sim, não há dúvida possível: o teatro brasileiro que temos hoje, que se pode, muitas vezes, comparar ao bom teatro internacional e, raramente ainda ao grande teatro internacional, saiu todo ele do tremendo e desinteressado esforço dos amadores paulistas e cariocas sem que — como continua a acontecer — paulistas e cariocas se tenham influenciado mutuamente.

RECITATIVO TRIANON:
OS BRUTOS TAMBÉM AMAM...

Quando falamos do Teatro de Brinquedo, vimos que as camadas de elite e a crítica de então atribuía a ambos, teatro e público brasileiros, qualidades de "chulice" e "pieguismo".

Duas eram as linhas básicas de espetáculo: a revista e o "teatro de *boulevard*", também chamado de "Gênero Trianon", conforme registra Brício de Abreu:

> Convencionou-se entre nós chamar o gênero de Teatro leve, sem pretensões, feito exclusivamente para rir, de "gênero Trianon". Oriundo de mestres da carpintaria teatral como Claudio de Souza, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Heitor Modesto e Abadie Faria Rosa, que tiveram grandes sucessos no antigo "Teatro Trianon" (que se erguia onde hoje se acha o "Cineac Trianon"), com Christiano de Souza, Leopoldo Fróes e depois Procópio Ferreira, esse gênero perpetuou-se entre nós, tomando o nome do Teatro e emigrando depois para a Cinelândia, onde estabilizou-se no infecto porão que o Sr. Vivaldo Leite Ribeiro armou em teatro, com o nome de "Rival" e que aluga por um despropósito.[63]

Na verdade, o "Gênero Trianon" e as revistas eram basicamente as formas predominantes do fazer teatral carioca. Estabelecidas em quantas casas de espetáculo houvesse disponíveis, as companhias partiam para temporadas em direção de outros Estados, levando na bagagem seus repertórios e "estrelas" (note-se que o Teatro Rival somente se inaugura em 1933). Na década de 30, assiste-se a uma notável expansão empresarial a que se costuma chamar de "época de ouro da Praça Tiradentes". É o auge do sucesso de estrelas como Dercy Gonçalves, Alda Garrido e Cazarré, cujo trabalho se pauta pela improvisação, fazendo do texto um roteiro básico. Tais improvisos dependem da ativa participação da platéia — o verdadeiro interlocutor — e da capacidade histriônica do ator para aproveitar-lhe os estímulos. Isso na revista. No chamado teatro declamado, o texto é mais respeitado, porém não totalmente livre dos "cacos" inventados pelo ator, também um histrião. Nos dois gêneros, o espetáculo faz do ator quase um co-autor, em casos extremos. Segundo Procópio Ferreira, em seu livro *A Arte de fazer graça*, há dois tipos de atores: o de revista, cuja comicidade, conforme citação de Décio de Almeida Prado,

> nasceu da necessidade do improviso, imposto ao ator pelo teatro ligeiro, cujo ciclo se iniciou com a ópera bufa e terminou agora com a revista. A preocupação de manter a vivacidade da representação, constantemente cortada pela música, obrigou o ator a dizer tais coisas por conta própria, e com tanta liberdade, que às suas simples palavras se sucedem cenas e, hoje, até peças.[64]

O segundo tipo teria nascido na época da I Grande Guerra, fruto da onda de nacionalismo. Diz ainda Procópio:

> Inventou-se o chamado teatro regional, alinhavado com a nossa natureza, a nossa personalidade, quadro novo e de novas emoções para o público. [...] Desencantaram-se autores de merecimento, no desenvolver comédias de costumes [...] Criou-se como que um tipo novo, [o ator] exigido pelo teatro moderno, o continuador inteligente do autor, e que, ao contrário do engraçado de opereta, colabora com o raciocínio da obra [.][65]

Lembremos que a I Grande Guerra nos isolou da Europa. As companhias, principalmente francesas e portuguesas, que antes nos visitavam com freqüência, tornavam-se raras, deixando, assim, de influenciar maciçamente nossos palcos. Com isso, foi necessário que nossos atores cunhassem (ou amadurecessem) modelos próprios. Assim, não é por simples e ingênuo ufanismo nacionalista que podemos falar hoje de um modo tipicamente brasileiro de representar, quando nos referimos a essa época. E Décio comenta, com propriedade:

> A diferença seria dupla, portanto, quantitativa e qualitativa. O ator de opereta e de revista inventa mais e sem atender ao espírito do papel ou à situação posta em cena. Eleva o

> *tonus* da representação mas em sacrifício do texto. O ator de comédia, em contraposição, nas próprias palavras de Procópio, apresenta-se como "o continuador inteligente" do autor. Um quebra, o outro preserva a coerência da personagem e a identidade da peça.[66]

E tanto a revista quanto o "Gênero Trianon" — guardadas as diferenças estruturais entre ambos — são comumente chamados de "chanchada".

Conforme comenta Victor Hugo Adler Pereira[67], "A palavra 'chanchada' é tomada do espanhol platino, em que significa 'porcaria'". Está claramente evidenciado o tratamento pejorativo dispensado por críticos da época. Às vezes, dirige-se no sentido de apontar licenciosidades condenáveis do ponto de vista moral; outras vezes, quer-se falar de um suposto "mau gosto" no que diz respeito à realização artística. Críticas à parte, devemos lembrar que a revista é genealogicamente filiada a uma tradição que, não sendo autóctone, adquire, com Artur Azevedo e sua equipe de parceiros, traços particulares de uma expressão já bastante autônoma em relação a suas matrizes originais. E o teatro de *boulevard* dá continuidade ao filão das comédias de costumes, de presença tão expressiva entre nós desde o Século XIX.

Depoimentos de artistas e reportagens jornalísticas da época dão-nos conta de que, dentro da estrutura empresarial vigente no teatro, os autores, que comumente se dedicavam a ambos os gêneros de que ora tratamos, eram, precipuamente, profissionais. Contratados com exclusividade por companhias mais estáveis e ricas (como as de Procópio Ferreira e Jaime Costa), ou distribuindo ao mesmo tempo dois ou três originais a diferentes empresas (como fazia Gastão Tojeiro), o teatro era, para esses autores, atividade destinada a garantir o ganha-pão. E esta garantia está intimamente relacionada, no mundo capitalista, à necessidade de agradar a um público consumidor já habituado a um padrão estético que dificilmente poderá ser rompido.

A liberdade de criação é eliminada em nome do atendimento a modelos prefixados, ao mesmo tempo em que, inserindo-se o artista na empresa teatral como o operário numa linha de montagem, o tempo de criação da obra passa também a obedecer aos limites impostos pela produção, no processo de extração de mais-valia.

A propósito, observemos o que nos diz Daniel Rocha sobre a velocidade de criação de Gastão Tojeiro:

> Torna-se comum Gastão estar escrevendo ao mesmo tempo para duas e três companhias. Não há tempo para que se aguarde que a peça fique completamente terminada. Assim que se lhe consegue um ato, este entra logo em ensaios, e vive-se depois a correr atrás dele para obter os outros dois o mais depressa possível.[68]

Vemos que a produção capitalista brasileira, apesar de, a esta altura (as primeiras décadas do Século XX), não haver alcançado um alto grau de desenvolvimento, já era capaz de integrar a produção artística em seu universo.

As empresas teatrais lutavam contra a própria debilidade para sobreviver, sendo freqüente a retirada de peças de cartaz uma semana após a estréia. E talvez esta mesma fragilidade sirva para explicar o ritmo industrial de produção, na tentativa de concorrência com empresas mais fortes economicamente, como no caso das firmas de Paschoal Segreto, Viggiani e outras (até a década de 20) e as de Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina/Odilon (na década de 30).

Seja como for, é necessário assinalar o caráter de arte de massas que marcou a produção cultural da chamada "Geração Trianon". Para assegurar seu lugar no mercado de trabalho, o artista abriu mão de sua liberdade de criação na busca de corresponder às expectativas de lucro das empresas, uniformizando sua produção para nivelá-la àquilo que se considerava o "gosto do público".

A fixação deste gosto é possível pela não percepção do que, no dizer de Marx, caracteriza a relação da produção de arte com o consumidor:

> O objeto artístico — como qualquer outro produto — cria um público apto para compreender a arte e gozar a beleza. A produção, portanto, não apenas produz um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.[69]

Ao pretender aferir o gosto do público meramente por sua afluência ao teatro, empresários e artistas da "Geração Trianon" operam na retaguarda desse público, como se o gosto fosse um "já dado" definido e a arte precisasse aguardar uma modificação e um aprimoramento do público para mostrar-se em plenitude. Não se pode correr riscos de bilheteria, vale dizer, ao esperar mudanças espontâneas no público, nega-se à arte seu duplo caráter transformador: de si mesma e de seus fruidores.

Joracy Camargo, autor pertencente à "Geração Trianon", procura justificar seu modo de escrever condescendente para com o público:

> [...] aos autores que vivem do teatro não é permitido escrever peças que dão prejuízo aos empresários. Daí a *necessidade de equilibrar o nível dos seus trabalhos com o nível mental do público*. [Grifo nosso][70]

Dentro desta ótica, o que se observa é uma atitude conservadora por parte tanto do público quanto do material artístico a ele apresentado.

Procuremos compreender as relações de palco e platéia dentro do momento que pretendemos focalizar para identificar como se deram as rupturas. A atitude conservadora que apontamos acima compreende-se pela busca de um acordo entre os termos do binômio palco/platéia, capaz de cristalizar uma linguagem. Deste modo, a linha evolutiva da revista e do "Gênero Trianon" faz-se sem rupturas profundas, mas com a assimilação de elementos que não ferem a estrutura interna.

O acordo de que falamos corresponde, em essência, ao que Bernard Dort descreve, referindo-se ao teatro europeu anterior ao advento do naturalismo e, com ele, o conceito de encenação tal como o compreendemos hoje:

> É evidente que antes da aparição do encenador, o espetáculo não é um mero produto do acaso. Está regido por certa ordem. Esta ordem preexiste à representação teatral, se não ao próprio texto. A forma existe anteriormente intangível. Cada representação não é senão uma manifestação, uma encarnação, a mais perfeita possível, desta forma que constitui em si mesma todo o sentido do espetáculo.[71]

Para um espetáculo padronizado, um público homogêneo. O raciocínio será melhor compreendido se os termos forem invertidos:

para um público que o empresário pretende manter homogêneo, um espetáculo facilmente assimilável, tanto no aspecto de seu conteúdo quanto nos recursos usados para exprimi-lo. Não surpreende que Álvaro Moreyra tenha defendido um "teatro para a elite", na esperança de realizar um produto artístico livre do mercado.

Verifica-se uma tergiversação nos produtores do Trianon: a produção de arte aparece como fruto de exigências do consumo, quando, na realidade, o consumo é que se encontra dirigido pelas exigências da produção.

Aparentemente, o público preferia trivialidades. Todavia, na verdade, essa preferência lhe era continuamente induzida pela própria produção artística.

Não é à toa que se observa no teatro da "Geração Trianon", a convergência de todos os elementos cênicos em direção à "estrela" do espetáculo: tinha ela a missão de uniformizar as preferências do público, prevenindo o risco de que outros elementos as diferenciassem. Desta maneira, mais importava ao público a "estrela" do que o autor ou o tema, por exemplo.

Obviamente, não podemos chamar de popular a produção artística do Trianon, por mais que as estatísticas de afluência de público se revelem elevadas. Isto atesta, sim, sua popularidade.

A chamada dramaturgia Trianon pretendeu reformular e não fez mais do que manter-se na linha de nosso velho teatro de costumes. Trata-se, em especial, de autores que faziam uma crítica da aparência como ponto de partida das decisões humanas no caminho das desejadas mudanças na situação das personagens: era preciso parecer de bom-tom para ser aceito na alta-roda; parecer rico para ser considerado digno etc.

Os temas determinavam a defesa de uma moral conservadora, sendo o adultério (ou sua aparência) um filho dileto da temática dessa geração, que primava pela proteção à família e ao *statu quo*, sem deixar de reproduzir fatos históricos. Qualquer semelhança com Alencar ou Macedo não será mera coincidência de pontos de vista ideológicos. Havia uma busca para o exercício de um "teatro de idéias", abordagem pretensamente filosófica, como faz Joracy Camargo ao pensamento

> aliviar seus pecados; os sofredores, para merecer a graça de Deus. Além disso, é com a miséria de um níquel que eles adiam a revolta dos miseráveis...
>
> — [...] Não há gratidão. Só agradece a Deus quem tem medo de perder a felicidade. Se os homens tivessem certeza de que seriam sempre felizes, Deus deixaria de existir, porque só existe no pensamento dos infelizes e dos temerosos da infelicidade. Quem dá esmola pensa que está comprando a felicidade, e os mendigos, para eles, são os únicos vendedores desse bem supremo.

Paremos por aí. Entre estas falas de Mendigo, as intervenções de Outro não chegam a cinco linhas e são como um apoio e um estímulo para que Mendigo desenvolva seu discurso. Aliás, em toda a peça a única fala de Outro que ultrapassa três linhas é aquela na qual ele repete os algarismos de uma multiplicação. Por outro lado, os *flash-backs* interrompem a narrativa como se fossem *slydes*. Os diálogos em que é narrado o início da vida do Mendigo são rápidos e curtos, mas de ingenuidade capaz de fazer rir uma criança. A pretensão parece ser a de fazer descansar o espectador com uma espécie de entremeio irônico em que a mulher de um operário quer saber de um capitalista se ele come; se tem dores de cabeça; se tem rins e se eles doem; além da maneira com que entrega os segredos da invenção do marido e de como enlouquece e desaparece da cena para que o Mendigo volte ao seu raciocínio alto. Há ainda dois *flash-backs*: para discutir como a mulher do mendigo é dominada por ele e para, com certa ironia de subliteratice, narrar fatos da civilização grega. Joracy retoma a figura do mendigo em *Maria Cachucha*, onde a personagem-título é uma senhora rica decaída a quem um milionário usa para rememorar o período em que se amavam e a disputa com outro mendigo também inteligente como Cachucha.

Agora vejamos: o mendigo de *Deus lhe pague* marca pontos de simpatia e inteligência por ser rico, ler Marx; o mendigo pobre sequer possui um discurso próprio: as suas falas são apenas suporte da expressão do rico; a espirituosidade de Cachucha repousa na sua origem rica, isto é: só é apreciada por isso. Veja-se que Francisco de Assis, mesmo desenvolvendo um grande esforço para demonstrar conhecimentos de medicina, não tem vez na disputa com o velho. Nos dois textos predomina o discurso do cinismo. Vence quem é mais cínico. Mas há dois êxitos nos textos: o primeiro, em *Deus lhe pague*, o de ser a peça brasileira que teve no Brasil e no exterior o maior público; o segundo, comum aos dois, o grande número de montagens. Tais recordes, como compreender? Há um grande número de tentativas de explicação, mas todas elas querem que certo ineditismo seja a chave do problema; e no final do exame afirma-se "ser a peça ruim mas de agrado popular". Acaba-se por construir mais um paradoxo.

◆ ◆ ◆

Mania de grandeza é um texto de crítica social que descreve a vida dos subúrbios e a desconcertante situação dos que enriquecem e pretendem ingressar na alta-roda. Duas famílias ficam nesta situação: enriquecem e desejam sair do subúrbio para viver num palacete em Copacabana. Evidentemente, nada dará certo; cometerão uma série de "gafes" (que se constituirão no elemento cômico do texto) e... acabarão desistindo. Pelo menos aqui ninguém é ou pretende ser intelectual... O texto volta à sátira de costumes: os pobres se enriquecem através da loteria, pois esta é o único parente rico para grande parte da população brasileira; entretanto, a sátira é conduzida de maneira que às duas famílias acontece de se encontrarem, casualmente ricas. À primeira ocorre vir à casa da outra vangloriar-se da sua presente situação e depois encontram-se vivendo ambas a mesma vida fingida. De tão caricato, o discurso não pode deixar de ser ridículo; o açougueiro do subúrbio não pode mais chamar-se Onofre e torna-se Onoloff:

> JANJÃO — (*Entrando, seguido de Cotinha — ele de casaca e ela de rigorosa toilette, costas nuas etc.*) Boa noite, doutor Onoloff!
>
> ONOFRE — Boa noite, doutor João!
>
> COTINHA — (*Estendendo-lhe a mão para beijar*) Boa noite.
>
> ALZIRA — (*A Onofre*) Beije a mão dela!
>
> ONOFRE — (*A Janjão*) O senhor consente numa coisa dessa!?

> JANJÃO — Claro! E não se esqueça de beijar a mão de todas as pessoas que vierem à recepção!
>
> ONOFRE — Está bem. Isto não me tinham dito! (*Beija estaladamente a mão de Cotinha*)

É que os suburbanos, no texto, são considerados burgueses e devem-se apresentar agora como aristocratas, pois Cotinha ouvira do "doutor" Tinoco (cônjuge da outra suburbana, que se enriqueceu rapidamente) dizer: "Foi o Dr. Tinoco! Ele disse que no Brasil quem tem dinheiro, automóveis, jóias e palacete é aristocrata!" Assim sendo, para se mostrar nobres, os dois se esforçam por não parecer que se amam, dormem em camas separadas; recebem pessoas estrangeiras na língua que supõem ser a das visitas, acreditando que o que dizem tem nexo. Tudo isto de maneira a que os criados não percebam a sua origem humilde.

Armando Gonzaga

Ainda na linha do teatro de costumes (agora mais próximo dos clássicos Martins Pena e França Jr.) é o caminho traçado por Armando Gonzaga para *Ministro do Supremo* e *Cala a boca Etelvina*. O tema do primeiro texto assemelha-se ao de comédias como *Caiu o ministério* (de França Jr.) e *Quase ministro*, de Machado de Assis. Genoveva e seu marido Ananias esperam que a amizade de um senador resolva as dificuldades financeiras. O casal investe nisso todo o crédito disponível: nos arranjos da casa, da mobília, para o dia de um encontro prestes a acontecer. Até que o encontro se realize, a sogra Constância tenta moderar as despesas e chama atenção do casal para o absurdo que comete. Controla o amor da neta Beatriz com Álvaro, casamento ameaçado pelo filho do Senador. Tenta separar a amizade do neto com seu irmão de criação — um criado da família que vem a ser a salvação de todos os delírios de Ananias e Genoveva. A trama se constrói no intervalo entre a espera do Senador e as frustrações posteriores. Após o encontro, as esperanças duram ainda, até que os seguintes fatos aconteçam: a promoção do preterido futuro genro; a pretendida expulsão do criado dileto por suas irreverências e pela sua filiação desconhecida. Tudo isto sem se saber que a desconhecida origem vai transformar o criado em herdeiro de grande fortuna e maldito pelas irreverências que o faz perigoso mediante a presença do Senador. O encontro e as próximas visitas vão demonstrar que o Senador é impotente para fazer do pai advogado um Ministro do Supremo Tribunal. Sequer pode resolver os seus problemas, pois o filho, que foi o idealizado rival de Álvaro, acaba substituindo-o na vaga que deixa quando se promove. Além disso, o seu cargo de senador não terá reeleição. Desgraças e desesperos concorrem para que a aflição dos rejeitados venha a constituir-se em salvação da lavoura. O criado herda a fortuna do vizinho, um negociante que, agora sabe-se, pusera-o no mundo, através da sedução da empregada da família. Assim o criado vai passar a irmão e o maldito genro, o Álvaro, torna-se abençoado pela proteção de Constância e seu empenho no Serviço Público. Desta forma, o desespero dos rejeitados torna-se em lance de salvação para afoitos e temerários.

Em *Cala a boca Etelvina*, a tentativa de restabelecer o direito da mulher que se julga traída pelo marido:

> ZULMIRA — É isso. Para o homem, se a mulher não se porta bem impõe-se-lhe até o dever de honra de matá-la. Todo o mundo louva-lhe o gesto. À mulher, não se reconhece nem mesmo o direito de se afastar do homem que a engana e humilha.
>
> LIBÓRIO — Mas você já pensou na situação a que fica exposta uma mulher separada do marido, mesmo pelo divórcio?
>
> EMÍLIA — Situação muito pior é a da mulher enganada.

Enganada ou não, Zulmira não deixa de arrumar sua mala e ir para a casa de seu pai exatamente no momento em que um rico tio do marido se aproxima para visitar o casal. Trata-se de um benfeitor que sempre ajudou o sobrinho nas constantes e desesperadas situações financeiras e, além disso, de uma pessoa tão singular que seria capaz de abandonar o sobrinho se soubesse do motivo pelo qual se deu a separação. O tio é amigo de uma rica baronesa que, ao saber do casamento de Adelino, também decidiu fazer-lhe uma visita. O fulcro do texto está na arrumação que fizeram genro e sogro promovendo a empregada Etelvina a esposa de Adelino. Mas Etelvina não abre a boca sem que diga uma gíria disfarçada e irritadamente incompreendida pela baronesa e pelo tio. Junto com a gíria não falta uma inconveniência, para desespero de todos:

Etelvina está contratada para servir de esposa com uma participação na "grana" que o velho deverá dar ao sobrinho. Por isso a esposa verdadeira e a sogra vão compreender a situação e permitir, mesmo contrariadas, mais alguns dias de mando a Etelvina. Ao final da história, tudo se esclarece, como nas boas comédias de costumes.

Raimundo Magalhães Jr.

R. Magalhães Jr. é também um dos autores muito encenados no Trianon. *A Canção dentro do pão*, que não fez parte das montagens daquele teatro, é um dos textos mais interessantes do autor. A sua trama é na verdade diferente de todos os textos do "teatro ligeiro". É uma adaptação de uma história de *Jacques le fataliste*, de Diderot. Magalhães Jr. faz a história acontecer às vésperas da tomada da Bastilha com um padeiro encantado pela glória de ser padeiro do Rei. Tal honra sobe-lhe tanto à cabeça, que já se intitula Pasteleiro Real. Jacquot e Jacqueline, sua esposa, encontram-se numa disputa sobre padaria e pastelaria enquanto um intendente da ucharia do Rei faz uma visita com segundas intenções.

> FINOT — Quero que me compreenda, Jacqueline... Não tive segunda intenção, quando vim aqui, como intendente da ucharia de sua magestade, encomendar cem libras de pão, todos os dias para a mesa real... [...] Perguntei a mim mesmo como um ser maravilhoso, uma criatura divina, nascida para pisar em tapetes persas e vestir sedas de Damasco, podia ser a mulher de um simples, de um mísero, de um vil padeiro... mesmo sendo esse padeiro, o padeiro de Sua Magestade!

Estava organizado o triângulo e era preciso sair dele. A subversão, estando na moda, foi bastante para que o tal Finot convencesse Jacqueline a colocar dentro do pão uma canção subversiva que o povo cantarolava pela rua; convencê-la de que a revolução não ia acontecer; e que a Rainha era mais feia e velha do que ela; iludir também o padeiro com a encomenda de uma torta com a forma da Bastilha. Enquanto o padeiro trabalha a sua torta, não sabe que o Sr. Finot o denunciou como subversivo e aguarda o momento de vê-lo preso para passar algumas noites na sua cama. Entretanto, o policial, encarregado da prisão, desconfia da situação e dá fuga ao padeiro para executar a sua tarefa um pouco mais tarde, quando, na cama do padeiro, encontra-se exatamente o intendente e por muito que este jurasse não ser o padeiro:

> JEAN — Queres nos despistar! É um processo engenhoso! Mas nós somos mais ladinos, padeiro! Nunca nos enganarás, Jacquot Florentin! (*Esbofeteia-o*)
>
> FINOT — Eu juro! Eu juro que sou Pierre Finot, intendente da ucharia de Sua Magestade!
>
> JEAN — Pois sim. E a tua mulher não sabe o teu nome? E que fazias tu com a padeira? Hein, miserável?

Apesar de reconhecido, Finot continua preso porque o fato é levado à Justiça e fica fácil entender quem teria posto a canção revolucionária no pão de Sua Magestade. Mas a volta de Jacquot antes do tempo dizendo-se apaixonado por Jacqueline cria novas situações engraçadas: a prisão do intendente em camisola, a intervenção de Jacqueline, a volta e a transformação política de Jacquot:

> JACQUOT — Sim... Mas eu estava errado, Jacqueline! A realeza está podre... Está podre, porque os homens de que ela se serve são mentirosos, hipócritas, embusteiros, venais e perversos como esse tal Finot. Porque fingem que nos ajudam quando na verdade nos esmagam... Ouve, Jacqueline... Até certo ponto, estou agradecido pelo que me aconteceu... Refugiando-me na Abadia, encontrei os revolucionários mais inflamados. Eles me abriram os olhos! Nem podes calcular o que aprendi, em tão pouco tempo! Há entre eles um tipo simpaticíssimo: um tal de Danton! Depois eu te apresento... E posso te dizer [...]

Outros textos de R. Magalhães Jr. são dignos de citação, entre eles *Essa mulher é minha*, que tem também o título de *João Gangorra*. Duas solteironas se queixam ao vigário da humilhação que sentiram por não terem sido hospedeiras do bispo. O motivo que o padre apresenta é o fato de seu irmão mais jovem ter uma amante e as situações que daí decorrem são interessantíssimas: João Gangorra, um magarefe do açougue do irmão, é acionado para casar-se com a jovem, mas apaixona-se por ela e cria problemas cômicos.

Ernani Fornari

Este é outro autor da época que navega na onda dos textos de crítica de costumes. Os seus incluem, entretanto, fatos históricos: *Iaiá Boneca* retrata uma história passada na Monarquia, durante a Regência.

> CONSELHEIRO — É o que é preciso. Esses nove anos de Regência têm sido calamitosos. O Ministério teima em só querer declarar a maioridade do menino-Imperador aos dezoito anos. Mas nós havemos de declará-la já! Se preciso for, fundaremos clubes da Maioridade em todas as Províncias.

Os clubes foram criados e até que a maioridade seja um ato consumado, a história se desenvolve dentro da casa do Conselheiro, onde os problemas são o casamento de duas filhas: uma ajuizada, Alina; outra sapeca, a Boneca. A escrava, Ba Merenciana e seu filho, Cristino, encapetado por Boneca, sua dona; o vigário, um amigo do Conselheiro com seu filho médico e pretendente de Alina; o secretário Arnaldo, também pretendente de Alina; e o feitor. No dia em que se dá a maioridade de D. Pedro, desatam-se todos os nós: o escravo de Iaiá Boneca tinha quebrado o aparelho que permitiria a Alina ficar boa das pernas para que assim ela não casasse com o médico que sua ama Iaiá Boneca adorava. Era um equívoco a que o escravo chegou por intermédio de Dedé, a prima de péssimo caráter que destila veneno quando fala: o médico amava mesmo a Boneca e haviam combinado só se efetuar o casamento quando Alina ficasse boa para casar-se com Arnaldo. Quanto ao escravo, mostra-se a fidelidade à sua ama e é o que mais sofre por tentar uma fuga, após quebrar os aparelhos que iriam permitir a volta à saúde de Alina. Tudo acaba bem porque até Dedé decide por ir-se embora, apesar da indecisão de Vadico, o amigo do Conselheiro e pai de Geraldo, o médico.

Em *Sinhá moça chorou*, Fornari coloca em cena uma apaixonada de Garibaldi, cuja existência o próprio autor confirma em nota da edição do texto:

> Morreu em avançadíssima idade, jamais tendo querido casar-se. O "Herói de dois mundos", que, antes de fugir com Anita (então casada e mais tarde sua gloriosa esposa), a amou intensamente, refere-se a ela, com grande ternura, em suas *Memórias*.[72]

Manuela não é, entretanto, a principal personagem do texto, mas a mais íntima amiga de Flor, a sinhá moça. A referência histórica é indireta quanto a Garibaldi, que não aparece em cena mas é citado como participante da ação. A intenção é mostrar a bravura e o caráter prepotente dos gaúchos, especialmente das mulheres. A primeira disputa se trava numa escaramuça entre "caramurus" e "abrilistas". De disputa em disputa, chega-se aos "Farrapos". O texto tem o primeiro e o segundo quadros em Porto Alegre, em 1834; o terceiro e quarto em Camaquã, em 1839; e o quinto e sexto em Porto Alegre, 1845. Junto com a guerra desenvolve-se o amor de Flor por um alferes que, para cumprir o dever e acreditando evitar maiores problemas, prende o próprio sogro na véspera do seu casamento, apesar das recriminações de Flor:

> FLOR — (*numa calma terrivelmente controlada*) Felipe, espero que te apresentes preso ao quartel, e não leves meu pai! (*Felipe hesita*) Se passares aquele degrau com papai, não subirás mais essa escada.

Felipe não cedeu ao pedido de Flor, para convicção do seu primo e pretendente desprezado, que sempre o achou um falso amigo que veio desequilibrar o seu amor com a prima. Mas Flor curte seu ódio e amor pelo alferes até o quarto quadro, quando o fere a tiro num momento em que sua casa encontrava-se cercada. Ao fazê-lo prisioneiro e durante os respectivos curativos, o amor predomina sobre o ódio e, curado, já não o quer, senão como prisioneiro do seu primo e primeiro amor. A guerra acaba, após muita morte e depois do episódio da bravura de Garibaldi. Dona Flor se apresenta num convento disposta a ser freira. Neste momento o seu alferes, tido como morto, aparece, não sem antes o primo e antigo amor declarar a Flor toda a fidelidade do "morto", esclarecendo o episódio da prisão do pai. Evidentemente que aí a sinhá moça vai sorrir... e casar-se com o alferes.

Abadie Faria Rosa

O Líder da maioria é uma comédia de costumes em que se busca discutir o adultério e o discurso do sedutor. Clarice, esposa do Dr. João Freitas, tornou-se amante do Dr. Otávio dos Araújos, líder da maioria e, por extensão, de um grande grupo de freqüentadores da alta-roda. O casal Alda e Carlos de Sousa, chegados, não faz muito tempo, do Sul do país, participa das reuniões do grupo e Carlos é candidato a uma vaga de deputado porque acredita contar com a fiel amizade que lhe dedica o líder da maioria. Não percebe, entretanto, que este pretende seduzir sua esposa, como já o fizera com o não menos amigo João. A trama decorre entre duas ações paralelas: a da eleição de Carlos e o flerte; esgueira-se entre os dois discursos a reação da apaixonada:

> CLARICE — (*resoluta*) São inúteis fingimentos comigo. Sou mulher como tu. Como tu também procurei iludir os outros. Olha, no teu caso é muito mais fácil conseguir enganar teu marido, do que uma mulher qualquer, muito menos eu — que passei por isso, que hoje (*com intenção*) sou tua rival. (*Alda ri perdidamente: Clarice fica um pouco deslocada*) Sim, somos rivais.

Nas argumentações das duas passam avidamente teorias do flerte, da inveja, do ciúme e, sobretudo, do desejo de que ambas são possuídas. Enquanto isso, os homens jogam as suas partidas na política.

◆ ◆ ◆

Em *Nossa terra*, o tema é mais político. Trata-se de uma história de amor entre brasileiros, sendo ela filha de alemão no momento em que a Alemanha teria bombardeado o navio brasileiro "Paraná": um rico negociante alemão tem uma filha que adora e em sua loja trabalha um filho de um coronel brasileiro que o alemão quer, e a filha também, que se casem. O Coronel discute com sua esposa o futuro dos filhos: a filha noiva de um juiz e o filho gerente da firma do alemão e noivo da sua filha. Dá-se o bombardeio, surgem discussões entre as famílias e a serenidade do brasileiro se opõe à violência e ao gênero exacerbado do alemão, provocados pela notícia de que brasileiros estão destruindo propriedades de alemães. Acontece a separação dos namorados, que somente reatam na véspera do casamento do juiz com a filha do coronel. O alemão já havia internado a filha num colégio e combinado o seu casamento com um recém-chegado teuto-brasileiro, rígido e bonzinho demais para o gosto da menina. Mas ela, através de beijinhos no papai, consegue persuadir o teuto-brasileiro a ser apenas padrinho do casamento e realizar o seu sonho com o filho do brasileiro, numa cena de grande apreensão para a família. *O tempora, o mores!*

Silveira Sampaio

Em teatro, o texto se realiza no espetáculo e, mesmo quando é bem escrito, se não oferecer sugestões válidas para o palco pouca ou nenhuma importância terá como literatura teatral. A autonomia do texto é impossível neste caso, embora a fruição puramente literária também seja viável. Desde o período dito pré-modernista, o teatro brasileiro vem apresentando autores que praticamente invertiam o problema: planejavam antes o espetáculo e depois o texto. É assim que informa Silveira Sampaio no prefácio de *Trilogia do herói grotesco*:

> Minhas peças foram escritas apenas como um roteiro para o espetáculo.
> A não ser a primeira, todas as outras quando começaram a ser escritas... já estavam atrasadas.
> Muitas vezes os atores tiveram que esperar pelo autor. *A garçonière de meu marido* foi assim. [...] exceção feita de *Inconveniência de ser esposa*, jamais escrevi uma peça para alguém ler, pois o empresário era eu mesmo, e o diretor idem.[73]

Isto acontecia também com autores de revistas e outros, como já estudado em Gastão Tojeiro. Se, por um lado, prejudicava-se o texto, por outro, veio a vantagem de aprimorar o espetáculo e, como no caso de Silveira Sampaio, criar modelos próprios.

◆ ◆ ◆

A *Trilogia do herói grotesco* se compõe de: *A Inconveniência de ser esposa*, em que a mulher de Januário foge com o marido de

Inês e esta, ao dar-lhe a notícia, sugere, após discutirem os motivos, conveniências, inconveniências e soluções para as fugas:

> INÊS — Sua resposta me obriga a procurar homens desconhecidos... quando você me poderia ser tão útil... você está tão à mão!
>
> JANUÁRIO — Inês... você está com a obsessão dos outros homens... Começo a acreditar que foi você quem facilitou a fuga de seu marido só para se ver livre dele e coonestar a sua atitude depois.

Mas os fatos se encaminham demasiadamente cômicos ou ridículos:

> JANUÁRIO — Inês... não sejas cínica, Inês... Porque eu perco a paciência e te agarro... e te agarro... e te agarro. (*Januário levanta-se. Disse a frase nas costas de Inês, que de frente para o público espera o abraço de Januário. Mas Januário muda de idéia e vai fumar cachimbo. Inês, cansada de esperar, olha para trás, com o rabo de olho e dá com Januário, calmamente, fumando*).
>
> INÊS — (*num acesso de choro*) Oh, Januário, que humilhação! Que humilhação! Que humilhação! (*Senta-se*)

O que mais caracteriza a farsa de Silveira Sampaio é a maneira como ele sugere a perfeita solução para o problema que o texto coloca e fica girando em volta, parecendo que, por uma sofisticação, a realidade (ou a verdade) não representa valor algum e sim aqueles desvios. Vejamos no texto acima: a sugestão do encontro dos dois enganados é que: do relato do que aconteceu a cada um, os dois encontrem uma (ou duas) saídas. E eles chegam a encontrá-las e as sugerem como na fala acima de Januário mas, no caminho, disfarçam a execução com uma gargalhada (como os dribles de Garrincha) que não é dada e uma desesperação pela ansiedade de quem esperou e não conseguiu. Se este fato é, em especial, uma característica da farsa na sua acepção primitiva (disfarce), ele é usado por Silveira Sampaio com uma segunda e uma terceira conseqüências. A segunda é a de burlar a imaginação do leitor/espectador que se prepara para o desfecho, apercebe-se das soluções, mas conscientiza-se da sua facilidade e ridiculariza-as. Anota uma terceira conseqüência em que o riso é mais inteligente e assim se compraz nele. Pura teatralidade, onde mais valem as peripécias da cena do que as tramas do enredo. O prazer do jogo cênico adia o prazer do desfecho: o gol virá, engordado e enfeitado pela festa do meio-de-campo.

Fica praticamente um espaço, o da expectativa (veja-se Inês aguardando ser agarrada por Januário, pensando, provavelmente, nas suas pseudo-reações). Mas a expectativa se desfaz no silêncio e na meditação crítica ("humilhação") do personagem, que é, de certa maneira, uma inteligência da cena para o leitor/espectador. Agora, aí está uma explicação para o fato de o autor querer montar, representar e dirigir os seus textos: há uma interpretação para cada espectador e a do espectador/autor poderá, como realmente aconteceu com suas peças, não ser a daquele ator que em certo momento representa o papel.

O outro casal encontra-se no mesmo hotel e no apartamento imediatamente embaixo daquele em que se acham os enganados. Ao contrário da situação anterior, reina o maior idílio apenas interrompido por uma infame propaganda de pílulas (onde se inicia a farsa) e pela chamada do telefone. O disfarce da farsa ocorre agora, com o segundo casal, que, ao receber um telefonema avisando que os dois outros abandonados estão amando-se, não se conformam, especialmente porque ficam sabendo da antecedência do encontro do outro casal. Ora, a antecedência faz com que os que se supunham enganadores passem a enganados. Além do mais, cria-se uma série de fantasias sobre fatos antes não imaginados como indícios de um adultério em que um casal quer ter primazia sobre o outro. O fato é que a troca se desfaz e a farsa também, com uma nova experiência para os cônjuges:

> ALOÍSIO — Nada de casais muito amigos, nem amigos do casal. A família é uma só e que venham filhos. Ah! não há nada em nossas cabeças! A comédia acabou!
>
> (*Paula volta-se para Januário e Aloísio para Inês, antes de dizerem a última frase*)
>
> INÊS — (*em pé na cama*) Januário, você não ouviu?

> OS QUATRO JUNTOS — A comédia acabou! A comédia acabou! (*Aloísio trepa na cama para abraçar Inês e Paula abraça Januário*)

No outro texto da trilogia, *Da necessidade de ser polígamo*, a farsa se estrutura numa rosácea e se apresenta num triângulo circunscrito, como se refletisse as faces de um calidoscópio. O marido resolve avisar a sua mulher que tem uma amante e como se não bastasse a sua apreensão diante do fato, resolve também informá-la, ou melhor, persuadi-la da conveniência de trazê-la para morarem os três sob o mesmo teto. A fim de convencer a esposa, ele expõe uma história do casamento, da poligamia, da passagem da poligamia à monogamia, dos problemas econômicos, estatísticos e sociais. Ocorre que, após aceitar tudo de acordo com a proposta do marido, Marta passa a achar que tem direito a um amante também e com argumentos igualmente irrecusáveis:

> MARTA — [...] E tu és um homem culto, não hás de ignorar que se formos pesquisar a história da família, encontraremos a feliz época do matriarcado, em que a mulher era tida como única autora certa de seus filhos... Sob certo aspecto... ainda é um pouco assim... Oh, mas não é esse o aspecto a que me refiro... Quero apenas dizer que existiu no mundo a época do matriarcado, o regime da ginecocracia... com a conseqüente poliandria... Poliandria... é o feminino de poligamia. (*Suspirando*) Sabe lá o que é isso? Bem, querido, claro que você não pode saber, mas [...]

Vai por aí afora e junto com a argumentação "científica" lá vem inclusa a de que as duas revoluções se complementam: "o marido polígamo e a mulher poliândrica". É assim que, ao lado de Elvira, a casa recebe o grego Daliacópulo, para os íntimos, Dalia. Como homem culto, faz importante discurso sobre a "célula poligâmica" e o seu "mestre", o criador da primeira célula. Mas Petúnio, o marido, volta a observar que a sua amante Elvira anda "ausente" e descobre que a "célula" está crescendo, pois também Elvira lhe propõe trazer um "professor" e "mágico". Neste caso tão rápido que o professor "entrou por efeito de mágica". Petúnio, entretanto, anda muito apreensivo. A sua teoria poligâmica era muito aceita pelos americanos da companhia onde trabalhava, pois até lhe aumentaram o salário considerando as despesas e outros fatos. Mas, agora, com todo esse pessoal em casa, está perdendo a razão de ser, conforme o americano observou:

> Mr. Billings está rindo em New York, eu tenho uma empregada não ser uma poligamist... Ser... uma dona de pensão... That's too bad for the company Mr. Petúnio... Too bad for our branch! Eu vai corta sua ordenada... o senhor não precisa mais dinheiro... Senhor tem hóspedes em casa! Oh Ted...

A última peça da trilogia é *A Garçonnière de meu marido*. Marido e mulher passam a encontrar-se na *garçonnière* e a partir daí começam a desconfiar um do outro de estarem-se traindo mutuamente. A situação fica ridícula porque o marido confessa-se com ciúme do amante que é ele mesmo.

> ISEU — Não... você agora vai me ouvir... porque quem está aqui não é o seu amante... É o seu marido... Foi o primeiro dia que eu vim aqui... Vim te surpreender em flagrante... Por enquanto tu estás só... Mas se "ele" aparecer aqui, eu o mato! Embora saiba que morrerei também!

É que o casal passa a se amar na clandestinidade e o marido a gostar mais da mulher. Assim, mantém-se a dúvida se a mulher é realmente a esposa ou amante, dúvida que a esposa impõe ao marido para mantê-lo. Trata-se de ridicularizar a figura do marido e não a do amante. Mas como marido e amante são o mesmo...

Outros textos de Silveira Sampaio seguem a mesma diretriz de pular do conflito à farsa; da sátira de costumes à de política: *Só o Faraó tem alma*; *Sua Excelência em 26 poses*; dois espetáculos do tipo Show: *No país dos Cadillacs* e *Brasil de Pedro a Pedro*. Estes dois últimos constituem também suas experiências em boates e, provavelmente, seu caminho para a televisão.

◆ ◆ ◆

Só o Faraó tem alma encena-se no Egito do ano três mil antes de Cristo, acontecimentos do Governo Eurico Dutra. O "queremismo" era o coro através do qual o povo foi mobilizado para a volta de Getúlio Vargas ao poder: "Queremos Getúlio, queremos Getúlio". Silveira Sampaio põe em cena um faraó a quem o deus Osiris concedeu o direito de ser o único a ter alma. Mas os súditos, liderados por um maestro, decidem exigir uma alma para eles. Assim é que, ensaiados pelo maestro, organizam um coral que passa o dia e a noite sob a janela de Faraó declamando: "Nós queremos alma, nós queremos alma". Nem o Faraó nem seus assessores conseguem solução para o problema, pois se o Faraó conceder a alma a alguém, este vai ficar igual a ele. O general, ouvido, sentiu-se impotente para resolver o problema porque:

> GENERAL — Todos os meus exércitos conhecem e acatam a sábia lei de Osiris... Entretanto, o número de soldados que possuo é menor que o número de habitantes do Egito que desejam ter alma... Sinto profundamente que o meu invento não esteja terminado...
>
> FARAÓ — Que invento?
>
> GENERAL — Uma nova arma, Faraó... Basta um único soldado para dispará-la e atingirá ao mesmo tempo e com igual eficácia... vários inimigos.

O capitalista Jaftás, naquele momento, estava também sendo consultado para o mesmo fim e teria apresentado um plano que subvertia a autoridade "faraônica" pela ambição capitalista. O Faraó solicitaria de Osiris a liberação de almas para o povo egípcio, mas vendê-las-ia com os lucros divididos entre os sacerdotes de Osiris, o Faraó e seus assessores e daria uma comissão para o capitalista Jaftás. As almas teriam um preço estabelecido de acordo com o poder aquisitivo do consumidor. Mas Jaftás está também muito interessado no invento do general e oferece-lhe o auxílio financeiro que for necessário. Isto chama atenção da mulher de Faraó, que o adverte para a possibilidade de união dos dois. Vai daí que solicita carta branca para agir na solução do problema, o que, após muita insistência inclusive amorosa, conquista a permissão. A mulher manda convocar o maestro, líder popular, para uma reunião em palácio e nela oferecer-lhe grandes interesses se ele, ao contrário de reger o coro popular, vier a reger o coral de Faraó. Antes de tudo ele ganharia uma alma, o que o deixaria em pé de igualdade com o Faraó e depois gozaria, como conseqüência do fato anterior, de residência no palácio; o coro do Faraó cantaria: "O Faraó tem alma/ O maestro também/ E mais ninguém". Em face de tantos interesses, o maestro coopta e dirige-se ao povo, argumenta que Osiris decidira oferecer almas a todos e ele já tinha a dele, que estaria à disposição de todos, mas, devido à ausência de Horus, que era o encarregado de estudar a distribuição das almas, o caso só seria resolvido mais tarde. O povo, traído com a promessa, volta ao trabalho e o problema se desfaz, mas Jaftás, sentindo-se perdido, conspirava.

Foi inútil a conspiração porque o traidor foi também traído. A mulher do Faraó já havia arquitetado os planos para eliminar o maestro assim que o coro fosse eliminado. Entretanto, Jaftás, como todo capitalista, não desiste e continua achando que a melhor solução seria a de vender as almas. É o que cochicha ao Conselheiro.

◆ ◆ ◆

Flagrantes do Rio reúne três peças em um ato: *Treco nos cabos*, *A Vigarista* e *O Triângulo escaleno*. Ao contrário de *Huis clos*, de Sartre, dois homens e uma mulher ficam presos num elevador de um prédio, em *Treco nos cabos*, mas o desespero não chega a angustiar ninguém. Os que ficaram presos procuram sempre não desesperar, ou melhor, não se deixar desesperar. Daí o comentário do cabineiro: "a senhora sabe... Dois homens e uma mulher — sempre há um certo encabulamento de nossa parte, não é?" É o distorcimento da farsa que faz o autor colocar o personagem "Ele" para conquistar "Ela" através de argumento segundo o qual os dois seriam de classe superior ao cabineiro e aí a mulher, "Ela", pede proteção exatamente ao cabineiro:

> ELA — (*batendo no ombro do cabineiro*) O senhor podia fazer o favor de me socorrer aqui? Eu estou sendo importunada...
>
> ELE — (*largando-a*) Positivamente, a senhora não tem a menor solidariedade de classe.
>
> ELA — O senhor não tem classe, isto sim!

> CABINEIRO — Minha senhora, o elevador é classe única.
> (*Pára o ventilador*)

◆ ◆ ◆

Há sempre uma troca de expectativa. Em *A Vigarista*, o tema é exatamente o engano por que passa o senador, que ficou todo o tempo prevenindo-se contra a polícia num hotel de alta rotatividade, a fim de evitar escândalo com a sua alta personalidade. Após certificar-se de estar perfeitamente seguro de que a polícia não iria ali, chega a polícia, mas somente o espectador sabe (e no final do ato) que se trata de um falso policial; e a vigarista é de fato vigarista.

O Triângulo escaleno é um texto muito próximo do e até comprometido com o *vaudeville*, mas, para evitar equívocos é que o Dr. Carneiro, na própria descrição do seu enredo, defende-se:

> DR. CARNEIRO — Inteiramente inviável. ("Sergio chora") Eu lhe explico por que: você já deve ter percebido que eu e a Carneirinha somos felicíssimos. [...] Ora o senhor compreende, se eu o admitir como amante permanente de minha mulher... eu vou me privar desses períodos de renovação conjugal e eu não estou absolutamente disposto a isto. Absolutamente!

Infelizmente, a dramaturgia de Silveira Sampaio não se encontra totalmente publicada e os textos editados estão esgotados, problema este, já vimos, freqüente em nossa literatura teatral. Peças como *Deu Freud contra*; *Os Cigarras*; *Mascarados*; *O Cavaleiro sem comédia*; *No Tempo do amadorismo*; *O Diabo em quatro coros*; *Reginaldo, o costureiro*; *O Homem magro entra em cena*, citados pela crítica[74], merecem edição urgente.

Oduwaldo Vianna

A virada do século detonou linguagens que jaziam incubadas nos dramas e comédias: a encenação de figuras do cotidiano caricaturam o pitoresco de tipos que desfilam na comunidade, imprimindo ao texto uma contemporaneidade com o espectador. Fatos que, como vimos, causaram à equipe de Artur Azevedo algumas demandas judiciárias. Daí o passo seguinte: trazer para a cena a expressão de tipos e fatos que a moral burguesa condenava, sem que viesse a esperada punição exigida pela crítica e intelectualidade da época. Estes problemas atingiram grandemente um filão do teatro brasileiro que teve início no pré-modernismo e, como grandes reformuladores, Nelson Rodrigues, Teatro de Arena, CPC e outros movimentos modernos.

A personagem do operário em cena surgiu com os anarquistas, num discurso político e/ou panfletário de luta pela libertação, paralelamente a uma versão intelectual em *Malazarte*, de Graça Aranha; em *O Vendedor de ilusões*, de Oduwaldo Vianna; e em *O Café*, de Mário de Andrade, entre outros. Daí o salto para uma perspectiva do chamado "teatro de idéias", muito ao gosto de empresários como Procópio Ferreira e Jaime Costa, em pleno Trianon, até a linguagem mais definida do Teatro de Arena. Linguagens que já traziam à cena a expressão do suburbano e da periferia carioca; que entraram no palco de maneira ainda caricata, com Tojeiro, Viriato Correia e em *Forrobodó*, mas tenderam a sair da caricatura e abordar novos contextos com Álvaro Moreyra e Joracy Camargo, até se realizarem em Nelson Rodrigues. Tudo isto perfaz praticamente o fulcro ou o cadinho onde todas essas expressões se projetam para uma linguagem moderna.

O mesmo vai acontecer com as prostitutas (Tojeiro, Moreyra), as drogas (Moreyra, Joracy), os mendigos (Moreyra, Camargo), o jornal (Moreyra, Camargo, Vianna e Nelson), com uma expressão que varia do calão à linguagem específica, profissional, de grupo ou de faixa etária. O Trianon, ao contrário de Os Comediantes, sem conscientizar o projeto, foi a sua plataforma de lançamento. Oduwaldo Vianna apresenta, de certo modo, um mosaico de todas essas tendências, talvez mais do que isto: foi como uma ebulição de perspectivas de linguagens novas, cada tipo marcando pontos de sucesso pelo seu estranhamento e novidade.

◆ ◆ ◆

Amor é um texto que busca uma viagem da expressão falada à espetacular. A trajetória da vida à morte, que antes apenas Qorpo-Santo ousara aproximar e mesmo intermediar sem o apelo ao recurso das sessões espíritas. Lainha (de Oduwaldo) e Alaíde (de Nelson Rodrigues) são elos desta ausência de fronteiras: a primeira assistindo ao seu julgamento e à opção de voltar ao mundo dos vivos bem à moda de Suassuna no *Auto da Compadecida*; a segunda assistindo, ela própria, ao seu velório. Em tudo isto a semelhança das sugestões de cenários: os planos e os quadros. Mas os planos de Nelson (alucinação, memória, realidade) são espaços psicológicos, enquanto os *plateaux* de Oduwaldo são espaços físicos. Os planos de Jorge Andrade vão, mais tarde, traduzir também espaços cronológicos. O discurso fantasioso e controlador de Lainha encontra parceiro no de Olegário de *A Mulher sem pecado*. Ambos tecem teias que conduzem a complicados labirintos nos quais devem transitar seus parceiros para que fique comprovada uma inexistente traição. Ambos os personagens encaminham o espectador para um angustioso e fatal desenlace: um flagrante de adultério, nos dois casos forjado pelas tramas do ciúme. Olegário torna-se falsamente um paralítico porque:

> A mulher de um paralítico tem todos os direitos, inclusive o direito, quase a obrigação de ser...infiel...

A teia de Lainha consiste em escrever um livro de poesias com o pseudônimo de Maria do Céu, que traz um poema dedicado ao marido; e como o marido escreveu um artigo elogiando o livro e em especial o poema, Lainha, desconfiada de que Artur ama Maria do Céu (que é ela mesma), arma uma trama terrível. Convida a sua amiga viúva e desejosa de casar-se a apresentar-se a Artur como Maria do Céu. Daí, mais ou menos já se sabe. Numa outra fase, Lainha prepara a volta de Artur para casa e aí dá-se o desfecho: inicia-se a peça com uma tragédia passional, ou seja, o fim da trama é a primeira cena do drama:

> *(Ouvem-se dois tiros. A seguir, um grito de mulher. Outro tiro. Abre-se a cortina do plateau n. 1. A parte exterior do vitral de uma casa. Ribalta apagada. Luz interior, de maneira a projetar sobre os vidros apenas as sombras das personagens. Vê-se uma delas estirada sobre um divan, outra sentada e de bruços sobre u'a mesa, e a terceira, uma mulher, abraçada ao cadáver do mais moço. Entra uma sombra)*

Foi assim: tanto Lainha insistiu para que a sua amiga telefonasse para Artur, que este acaba por gostar de Madalena; o resultado foi a tragédia. Agora veja-se: não há narrador, o estilo do discurso é direto livre. Isto é, Lainha está morta e a amiga, Madalena, viva. Os diálogos são, pois, como os de Qorpo-Santo, entre mortos e vivos, recurso que Nelson Rodrigues resolve através dos planos psicológicos da memória ou da alucinação. Da mesma forma, em *Amor*, São Pedro é considerado fascista (como em Oswald de Andrade) por Belzebu; e a gripe, o sarampo também atacam o Inferno (logo após a fundação do Ministério da Educação e Saúde no Brasil).

Os diálogos são curtos e incisivos:

> ARTUR — Não há outra. Para mim, no mundo, só há uma mulher: você...
>
> LAINHA — Há quanto tempo chegou à redação?
>
> ARTUR (*consultando o relógio-pulseira*) — Há dezesseis minutos.
>
> LAINHA — A que horas chegou à cidade?
>
> ARTUR — Às quatorze horas e cinco minutos.
>
> LAINHA — Quem ia no bonde?

Assim é também o texto abaixo, de Nelson Rodrigues, em *A Mulher sem pecado*:

> LÍDIA (*apavorada*) — Você me diz essas coisas. Eu já não me espanto. Nada me assombra.
>
> OLEGÁRIO (*exultante*) — Você hoje, caiu!
>
> LÍDIA (*assombrada*) — Eu?
>
> OLEGÁRIO — Disse quase tudo o que eu queria saber!
>
> LÍDIA — Está sonhando!

Incisivos e curtos, em perguntas e respostas, alguém procurando descobrir algo que o outro supostamente pretende encobrir; e o espectador torcendo, sem perceber a próxima armadilha.

O jornalismo, temos visto, desde Martins Pena, França Jr. e Macedo, vem sendo um esteio em que os dramaturgos brasileiros têm-se apoiado para a construção dos seus textos, onde as tramas recebem influxos das notícias. Às vezes, os jornais chegam a ser alegorias, como se vê em Artur Azevedo. A redação do jornal em cena, entretanto, é coisa da República, mais exatamente a partir de *Adão, Eva e outros membros da família*. Daí persegue Oduwaldo Vianna uma trajetória que, através de variados contextos, chega a Nelson Rodrigues. Artur recebe, na redação do jornal, os telefonemas de Lainha e a voz da cartomante confunde-se absurdamente com a presença física do chefe das oficinas nas fantasias ciumentas.

◆ ◆ ◆

O linguajar dos arredores paulistas e a miscelânea dos falares de (e/i)migrantes nos anos vinte estão presentes em *O Castagnaro da festa*, considerado pelo autor um sainete em três quadros. Aí se observa o drama de pessoas simples e pobres, sem instrução nem consciência de seu estado social, que mantêm permanente esperança de mudança para o que, ilusoriamente, seria uma ascensão. A altivez e a solidariedade na dor e no fracasso são, entretanto, o que há de comum entre eles. As rubricas revelam esse mosaico de tipos humanos que habita o cortiço da Rua Caetano Pinto:

> Ao levantar o pano, MOCINHA, de costas, lava roupa na tina. Ao FD, GUILHERMINA, mulata caipira do interior paulista, mexe uma panela, à porta de sua casa. Ao F., dois garotos jogam amarelinha. À D., à porta de sua alfaiataria, sentado numa cadeira de palha, seu BICUDO (o compadre) ronca sob a sua bigodeira grisalha. À E., uma tanoaria, seu ALFREDO bate desesperadamente um martelo de madeira, terminando de colocar o último arco num barril.

Não é só: "fogareiros de carvão uma, de querosene outros, fazem ferver o conteúdo de caldeirões e panelas [...] tanques de lavar roupas [...] ao lado desses tanques, onde a vista do público não alcance subentende-se que estejam instalados aparelhos sanitários." Pregões, luzes, anúncios e cartazes em retumbante linguagem, exaltam o vertiginoso crescimento e as riquezas paulistas.

Neste cenário, transcorre a fábula da menina que quer casar-se mas a família do namorado não consente porque o pai dela é "castagnaro", ao lado de ações pitorescas de tipos variadíssimos:

brasileiro que quer passar por estrangeiro, alemão, italiano, português e o mascate, cada um mostrando de sua parte o que vai ser a totalidade do carrossel.

O português, Alfredo, senhorio do cortiço, importa-se muito com a educação e com o barulho; dos outros, não o que ele provoca:

> ALFREDO — Ó Dona Guilhermina! Isto aqui é casa de doidos? Aquele desgraçado com o bombardino dia e noite e a sora a verrar dessa maneira enquanto uma pissoa travalha.

Por causa da educação, o português briga com todo mundo e bate na sua esposa. Ela concorda:

> GUILHERMINA — Grosseiro, não! Ele tem toda a razão. A senhora não tem nada que meter a sua colher onde não é chamada. Ele é meu marido, pode me descompor ou me dar pancada, ninguém tem nada com isso.

O Castagnaro, o italiano; o Pipoqueiro, um pretinho; e Amico, com os seus pregões e suas brincadeiras de rua; o Castagnaro não suporta um *pernachio*, o que lhe faz o Pipoqueiro nesta sua chegada a casa, ao mesmo tempo em que se encontram os italianos:

> CASTAGNARO — O Castagnaro! O Castagnaro da festa! (*O PIPOQUEIRO, do portão, faz o pernachio. Castagnaro, indignado, avança para ele que sai a correr*) Ah, tiçon, figlio de un cane! Pra madona! Se lo pilho! (*Ouve-se ainda o pernachio do pipoqueiro. BICUDO ri. CASTAGNARO vocifera*).

O Alemão, agora guarda-civil, surpreende o Castagnaro, que acaba de voltar ao cortiço, frustrado na tentativa de ser comerciante e casar a filha com gente de "melhor valia".

> CASTAGNARO — I io no posso, lostesso, entrar para la guarda civile?
>
> AMICO — Non. Sei molto vecchio...
>
> MAX — Oh, isso non tem importância. Há outro cosa peior que você não poder entrar. [...]
>
> CASTAGNARO — Ché?

> MAX — Falar dirreitas a língua brasileira e você non fala.
>
> CASTAGNARO — E você aparla?
>
> MAX — Sim senhorr.
>
> CASTAGNARO — Oê, alemô. Você se deixa aparlá brasiliano como se parla na Alemanha, invéz io sono qui trinta e oto anni e por questo já no se sente qui io sea italiano. Parlando soi, veramente, um brasiliano!

Outro personagem que também colabora nesta Babel, ou, nesta ONU, é o Mascate:

> MASCATE — Num precisa liga, meias bra os pés, artigo superior, linha de gostura, marim bra camisa, çaroula, saia branca, gorpinha, lençol bra cobrir, toalha bra mesa bra se comer...

Do ponto de vista social, vários problemas aconteceram que estão atormentando o italiano: o alemão entrou para a Guarda Civil; o crioulo, porque namorou a afilhada de um senador, é agora fiscal municipal; e o português fica muito mais rico... O Castagnaro, sua filha e a mulher tentam sair do cortiço para satisfazer interesses da família do futuro genro, mas, desprovidos de qualquer elemento para se manterem numa situação melhor, são devolvidos ao cortiço por uma injusta e dolorosa engrenagem que eles desconhecem.

◆ ◆ ◆

O teatro de Oduwaldo Vianna é muito diverso em seus temas e estruturas. Quem lê uma peça como *A Canção da felicidade*, dificilmente identificará o texto como escrito pelo mesmo autor de qualquer dos trabalhos aqui estudados, muito menos dos que seguirão: nela uma mulher que se define como: "Sou... (*Sorrindo*) independente...gosto imensamente de artistas. Sou cantora. Quando quiserem faremos um pouco de música e...pousarei para o pintor". Esta senhora quer relacionar-se com jovens estudantes, todos em final de curso. Os jovens (nem tanto), solteiros e detentores de uma concepção moralista e burguesa de vida, interessam-se pela dama que surge em busca de um cachorro. A peça enfoca a crueza e desumanidade do moralismo, impondo situações que chegam ao dramalhão. O casamento é o segundo tema da felicidade: a filha casa-se, mas agora, numa tese alencariana, é punida pelo marido, que vê nos seus interesses por jóias e vestidos, as atitudes da mãe na sua vida pregressa. Várias peças de Oduwaldo Vianna citam os versos de um famoso soneto de Vicente de Carvalho para discutir o tema da felicidade.

Ao mesmo tempo em que desenvolvem o problema do machismo, *A Canção da felicidade* e *O Homem que nasceu duas vezes* o fazem na velha pretensão de corrigir costumes. Às vezes, essas correções atingem homens e mulheres; combatem a preguiça, o *lumpen*, o desocupado, o falsificador de assinaturas; mas exaltam sempre o mulherengo. Nas mulheres, não raro, aparece certa alusão proposital para provocar a ira da espectadora feminina; é o que faz Napoleão de *O Homem que nasceu duas vezes*, citando Plauto:

> NAPOLEÃO — O velho Plauto ponderava: "é inútil escolher entre as mulheres, porque a melhor delas não presta para nada". O senhor já viu um vagabundo?

Esta cena é toda provocativa: "a mulher boa é como urubu branco, não existe, é como a cobra, quanto mais se estuda, mais medo infunde". E vai por aí afora, nesta banal atitude de perseguir as senhoras presentes ao espetáculo.

◆ ◆ ◆

O Vendedor de ilusões propõe uma estrutura nova para a época. Segue, mais ou menos, a linha de *Amor*. Os cenários vão passar do exotismo de um gabinete no palacete do milionário Orlando Prado à antecâmara de um "feiticeiro japonês" que é o próprio milionário numa disputa com seu amigo Américo — "cavaleiro que nunca trabalhou na vida e agora está em férias". Os dois disputam o realismo de um texto que Orlando teria escrito para tentar a literatura teatral, por ele denominado "O vendedor de felicidades", tido como texto absurdo por seu colega, que por isso propõe o título "O vendedor de ilusões". Os dois resolveram testar, na vida real, a realidade da peça e é assim que mais uma vez o tema da felicidade e os versos de Vicente Carvalho entram em ação:

> A felicidade existe, sim, mas nós não n'a alcançamos
> Porque está sempre, apenas, onde a pomos,
> E nunca a pomos onde estamos.

A Vida é um sonho volta à comédia de costumes, mas não abandona o discurso fantástico nem a filosofia popular. Uma vila assume o lugar do cortiço de *O Castagnaro da festa*; ao contrário deste, ela possui paredes que distribuem os moradores em casas, o que, neste caso, permite maior privacidade. Agora o casamento volta à cena: Vidoca é noiva de Carlos, mas suas amizades com o malandro Botelho fazem-na escolher a vida livre como projeto. Torna-se rica e volta à vila; aí encontra-se Carlos também em situação de casar-se, mas agora noivo de Clara, que já era apaixonada por ele e respeitava apenas a posição de Vidoca, quando sua coleguinha de vila.

Uma curiosidade: os textos procuram certa interpenetração com a vida real, através de brincadeiras apresentadas nas rubricas, onde Oduwaldo Vianna coloca dramaturgos colegas nas referências de seus contextos, como em *O Vendedor de ilusões*:

> DINAH — (*Num grito estridente, desesperado, como se tivesse encontrado o Viriato Corrêa disposto a ler-lhe uma peça*) Papai!
>
> [...]
>
> JUVENAL (*Assustado como quem vê o Lopes Gonçalves pela primeira vez*) — Que foi?!
>
> (*O Vendedor de ilusões*)

Henrique Pongetti

O "teatro de idéias" de Henrique Pongetti se caracteriza especialmente pelo humor e comicidade dos textos. Abordando uma temática social da política brasileira, *Zefa entre os homens* assinala a sagacidade de uma mulher que procura defender, da política dos coronéis da região, os santos cultuados pela comunidade. Os coronéis são dois: Bimbim e Lula. Eles disputam com o Padre Gennaro o prestígio de conseguir o milagre de fazer chover. É que a população acredita em milagres: o santo da igreja é Jesus Crucificado; o do Coronel Lula é Nossa Senhora e o do Coronel Bimbim é São José. O problema dos três é desfazer o atropelo, caso a chuva aconteça após a saída das três procissões em ocasiões muito próximas. É o Coronel Bimbim que traz a solução:

> CORONEL BIMBIM — É muito simples. Damos uma semana de prazo pra chuva do Padre Gennaro. Se continua a seca, a UDN tem uma semana e o PSD outra a contar do minuto da saída da respectiva procissão. É dono da chuva quem for o dono da sua semana. Depois disso a chuva não é de nenhum dos três, é da natureza.
>
> CORONEL LULA — E de quem seria a semana depois da do Padre Gennaro? Aí é que está. Suas preces podem fazer algum efeito no céu, e o santo seguinte levará vantagem, se Deus atender seu representante com pequeno atraso.

O resultado foi um sorteio no cara-ou-coroa, em que ganhou o Coronel Lula. Com receio de perder o milagre, o Coronel Bimbim convoca dois de seus bandoleiros para roubar a imagem de Nossa Senhora do Coronel Lula. Como Zefa, dona do único botequim, é amante do turco e disputadíssima pelos coronéis e pelos bandidos, os capangas de Bimbim acabam pedindo o auxílio dela, por terem começado a sentir "pressões" da santa. Já que um roubo já havia sido feito, Zefa recomendou o roubo do São José de Bimbim, ficando as duas imagens escondidas em sua casa. É que Zefa está neutra na disputa entre os coronéis, mas pretende defender o povo das manobras deles. Os coronéis se unem para encontrar as imagens e Zefa recebe o apoio do padre, muito embora este se sinta constrangido pelo fato de os santos estarem abrigados na casa de uma prostituta. A esta altura, o evento já criou uma rebelião no lugarejo. Chega o momento de ser revistada a casa de Zefa, onde se encontra o padre.

O conflito já chegou a algumas mortes; Padre Gennaro está decidido a convocar a Cúria e os governos Federal e Estadual; no auge da luta, os coronéis se matam; Zefa abandona o Turco, assim como todos os pretendentes; e os santos são devolvidos ao povo.

◆ ◆ ◆

Num outro texto, *Amanhã, se não chover*, três anarquistas combinam jogar uma bomba contra o rei. O anarquista autor da bomba, Bonard, é um ex-diplomata muito cerimonioso e educado; o líder, Balabanoff, é um ortodoxo e intransigente defensor dos princípios tradicionais do anarquismo, que procura, enfático e grandiloqüente, frisar os bigodes de maneira a não se parecer com Lênin. Balabanoff foi conquistado por Francesca, conforme ela dirá, por uma necessidade política:

> FRANCESCA — Não foi uma noite, foi uma tarde. Balabanoff chegou perto de mim, na varanda, e disse: "Francesca: uma coincidência evidente de interesses fisiológicos, estimulada por uma identidade de ideais políticos, nos aconselha a um contato material mais íntimo. Espere-me no seu quarto, onde estarei dentro de vinte minutos, hora de verão".

O texto não discute o anarquismo nem política nem filosoficamente. Propõe uma fábula em que, através da Princesa Maria Eulália, a aristocracia se apresenta mais sagaz e mais capacitada para o exercício do poder; os anarquistas são ridicularizados na sua inabilidade: Balabanoff não é um verdadeiro líder, Bonard não consegue fazer funcionar a bomba (ela só explode muito depois de ter sido atirada pela janela, o que mostra o fiasco que teria sido o atentado, se praticado) e Francesca revela-se com maior vocação para mãe do que para militante. Assim, a proposta agressiva do atentado acaba num final feliz em que Balabanoff é convidado para bibliotecário do rei e Bonard torna-se o feliz namorado da Princesa. O anarquismo acaba em simples jogo de humor.

Pedro Bloch

O Trianon reformula o antigo teatro brasileiro de costumes do Século XIX, do ponto de vista do drama e da comédia. No drama, desaparece o aspecto trágico tão caro até às comédias de Alencar e Macedo. Na comédia de Silveira Sampaio reformula-se o sentido moralístico, conservador e passadista: note-se que o aspecto moralista reveste-se de uma visão da modernidade e a censura é substituída pelo humor. Sampaio é caso único no grupo.

Do ponto de vista do "teatro de idéias", a Geração Trianon não se aprofundou nos temas filosóficos que abordou. Tentou apenas uma interpretação popularesca, porque simplificadora, de pensadores da modernidade, como Marx, Freud, Sartre e mesmo os anarquistas.

Quanto à História — especialmente a do Brasil —, excetuando-se textos de caráter pseudodidáticos e panfletários do período getulista (Viriato Correia, Joracy Camargo e outros), restam os textos de Fornari sobre os problemas de filhos de imigrantes de nações do Eixo ou regionalismos.

Quanto ao aspecto da estrutura, há algumas reformulações de cenários — notadamente em *Amor*, de Oduwaldo Vianna —, ficando a maioria dos casos presa ao tradicional encontro da comédia musical e a revista, incorporando o luxo dos trajes e dos gabinetes.

No aspecto humorístico, alguns autores alcançaram soluções novas, como o já citado Silveira Sampaio.

Outros não podem ser inseridos na Geração Trianon porque dela participaram apenas no tempo e no uso de alguns temas. É o caso de Pedro Bloch, que, numa peça como *As Mãos de Eurídice*, apresenta uma visão do teatro de costumes com forte perspectiva do psicologismo; a estrutura traz a novidade do diálogo monologado e de contato com a platéia. Texto de grande repercussão, é um dos mais montados no Brasil e ainda preso ao processo moralizador do drama tradicional.

◆ ◆ ◆

Dona Xepa assemelha-se a *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo, porque os fatos ligados à realização humana são vistos numa obsessão fantasiosa, traço comum às duas personagens. O invento de Édison, filho de Dona Xepa, apesar de frustrado, é uma continuação do trabalho do pai e tem sua criação dentro do processo moderno, assim como as façanhas futebolísticas de José, filho do italiano. Os personagens são todos elementos de um jogo de interesses burgueses: Rosália, Édison e José apresentam-se em busca de ascensão social. Rosália quer casar-se com um diplomata e para isso esconde a origem humilde e o fato de ser filha de Xepa; José, filho do italiano, não ajuda o pai na pizzaria para dedicar-se à idéia de se tornar jogador de futebol famoso; Édison dedica-se a seu invento, sem atentar para o que significa aquela máquina para o ser humano. O projeto de José não lhe traz nenhum dilema (ele não tem que deixar de ser o que é para tornar-se o que deseja ser), enquanto os planos de Rosália e Édison assentam-se sobre o eixo do drama: eles terão que renegar a vila, a mãe, a namorada, os amigos. Este é o drama de Dona Xepa: ter tentado de todas as formas ajudar os filhos em suas iniciativas e precisar agora abrir mão deles para poder continuar ajudando (ou, pelo menos, não atrapalhando).

O discurso de Xepa quer atingir a ambição capitalista, sem perceber que acaba atingindo a si e a seus filhos. A sua atitude conformista de se satisfazer com o que possui só surge como crítica após verificar o prejuízo maior que a invenção do filho causaria à humanidade. A especulação capitalista do invento a faz desprezar o avanço da ciência, que, para ela, deve ser sacrificado em nome da permanência do Homem e da natureza. Enquanto isto, o capitalismo continuará a explorar novos inventos, uma vez que a crítica não o atinge.

> XEPA — Este não é o meu lugar...O meu lugar é na vila... Você quer ficar...Fique...Você quer inventar máquina... Você pode inventar máquina, sim... Mas máquina de consolar mãe aflita... Máquina de fazer rir criança de hospital... Máquina de curar... Máquina de fazer parar as máquinas de matar... Máquina de espalhar brinquedo em dia de Natal... E bala em dia de Cosme e Damião... Máquina de matar a dor... Máquina de conservar a vida e de conservar a flor... Foi você mesmo quem me explicou, meu filho... Quero que você seja como o outro Édison... Quero que você invente máquina que não me envergonhe... [...]

Mas Dona Xepa expressa o tempo todo uma personagem ridícula; é o ridículo que marca a sua maneira de ser. Apesar disto, ela conquista o coração do espectador. É sempre amada e condoída, enquanto o italiano Ângelo, pai de José, que também é ridículo, não vive o mesmo drama. Neste sentido, o texto se mantém ao nível da estrutura temática Trianon, de apenas rir, sem criticar.

> XEPA — Vergonha de mim? Que calúnia! Se a Rosália até me obrigou a botar esta roupa e chorou...Pergunta a Camila que não me deixa mentir. Rosália quase ficou doida: — "Mamãe! Sem a senhora, não! Se a senhora não for eu também fico". Meu filho vai me levar à América. O seu...
>
> [...]
>
> ÂNGELO — Ma come conhece "aa história"? Mio figlio — capisce? — non mangia se no me vede. No dorme — capisce? senza parlale con suo papá. No fá niente — capisce? — niente, senza consultarmi. Mio figlio non si vergogna di me. Nó. Una vece, sente só — ele quebró "aa" cara de un sugete che me chamó de carcamano...Mio figlio...É...

Tão ridículos quanto bufões eles são, que chegam a criar uma trama ilusória, para encobrir a realidade farsesca. A verdadeira farsa, que usa o ridículo como seu texto moralizador.

Se *Dona Xepa* e *As Mãos de Eurídice* ainda possuem alguma relação com a dramaturgia Trianon, não se pode dizer o mesmo de textos como *LSD*, *O Contrato azul* e *Soraia Posto 2*, entre outros. Autores como Pedro Bloch devem ser estudados dentro do contexto que se instaurou entre a Revolução de 30 e o Golpe de 64, contexto este que comportou o TBC, o Oficina, o Arena, o CPC. Outros autores, como Guilherme de Figueiredo, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, devem ser verificados na mesma época, mas com características diversas, porque tentam marcar uma linha temática da tradição grecolatina instaurada no realizar-se das pretensões humanas.

CANTATA DE "OS COMEDIANTES":
A ELITE ENCENA

O grupo "Os Comediantes" nasce em 1938, no âmbito da Associação dos Artistas Brasileiros, organização que reunia — em torno de suas exposições, concertos e palestras — a elite carioca, para apreciar obras de artistas que haviam participado ou eram herdeiros de 22: Portinari, Di Cavalcanti, Mignone, Santa Rosa, Villa-Lobos, Gilberto Trompowski, Margarida Lopes de Almeida, Souza Lima, Lazar Segall. Alguns deles assumiram cargos públicos nos quadros burocráticos getulistas.

Investidas no terreno do teatro deram a Luiza Barreto Leite, Santa Rosa, Brutus Pereira (que havia passado pelo Teatro de Brinquedo), Agostinho Olavo e Gustavo Dória a autoconfiança necessária para a tarefa que julgaram primordial: conferir ao teatro brasileiro feições diferentes

> [...] daquele que então existia, desprovido de qualquer conteúdo artístico. Tornava-se necessário prosseguir com a bandeira desfraldada, cerca de dez anos antes, pelo Teatro de Brinquedo. E por isso, Eugênia e Álvaro Moreyra eram por vezes usados como consultores.[75]

Embora não concordemos com a qualificação de "desprovido de qualquer conteúdo artístico", vemos que marca-se, desde o início, uma atitude de pesquisa e estudo eminentemente voltada para uma atualização com correntes européias, guiada principalmente por Santa Rosa, que defendia a criação de cursos, visando a uma homogeneidade de comportamento especulativo. Entre as exigências para o ingresso no grupo, "talento, uma certa condição intelectual e a promessa de uma colaboração efetiva".[76]

Dispensamo-nos, aqui, de historiar o desenvolvimento de "Os Comediantes", já que tal tarefa está satisfatoriamente desempenhada pelo número, que citamos, de *Dionysos* e pelo livro de Doria (*Moderno teatro brasileiro*)[77]. No entanto, queremos evidenciar alguns aspectos de seu ideário e de sua trajetória, para efeito de condução de nosso raciocínio.

Assim, dois aspectos merecem destaque para uma tentativa de compreensão do chamado fenômeno *Vestido de noiva*, realização geralmente vista como marco divisor de águas.

Se, por um lado, a crítica tende a considerar que Nelson Rodrigues insere o teatro brasileiro na contemporaneidade e com isso a estréia de 28 de dezembro de 43 assumiria características de ruptura, por outro, o terreno onde a semente é lançada já se encontra arado, conforme vimos nas propostas de Mário e Oswald; Teatro de Brinquedo, Teatro do Estudante e alguns autores do Trianon. O ponto de vista de Yan Michalsky é representativo:

> Foi somente nas últimas quatro décadas que a situação começaria a modificar-se, inicialmente através da atuação desbravadora de Nélson Rodrigues, o primeiro a trazer para o palco, em doses maciças, uma maneira da falar — e quem diz falar quer também dizer pensar — inconfundivelmente brasileira e um rompimento decidido com os padrões europeus do chamado bom gosto. Uma temática nacional começava, então, a expressar-se através de uma forma — estrutural, vocabular, lingüística — igualmente nacional na sua essência.[78]

É certo que a encenação de Ziembinsky revela para nós que o palco e sua linguagem, na contemporaneidade, são problemas. Mas também é certo que tentativas anteriores (TEB e TU) esboçavam, talvez sem inteira consciência, tal questionamento. Deste modo, *Vestido de noiva* é, sim, um marco de dupla face: uma representa uma culminância a escaladas já iniciadas, que buscavam, no palco, espaço para uma expressão que não dava lugar para os modelos cristalizados do *boulevard*. A outra face volta-se para seu próprio futuro, que viria a se configurar nas realizações posteriores dos diretores estrangeiros do TBC e outras tendências mais recentes.

Nelson Rodrigues e Ziembinsky não perderão o caráter de renovadores do teatro brasileiro se considerarmos que: 1) do ponto de vista do texto, *Vestido de noiva* tem um antepassado próximo em *Amor*, de Oduwaldo Vianna (montado dez anos antes pela Companhia Dulcina-Odilon), quanto aos planos de tempo e espaço em que se estrutura a narrativa e também do ponto de vista da linguagem; além disso, os Andrades Mário e Oswald já haviam realizado na década de 30 uma dramaturgia francamente moderna, embora ainda inédita (no palco) em 43; 2) a encenação de Ziembinsky tem suas possibilidades de diálogo com a platéia porque, antes dela, um público já conquistara algumas chaves, capacitando-se para decifrá-la. A mesma questão surge no debate Sábato/Yan/Gerd:

> Eu havia mencionado um possível parentesco entre Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues, e ele levantou outro: a ligação de Nelson com Oduwaldo Vianna (pai do Vianninha). Já me haviam apontado uma eventual semelhança entre a peça *Amor*, de Oduwaldo Vianna (que é do começo da década de 30), e *Vestido de Noiva* (estreado em 1943). Como *Amor* se passa numa porção de locais, em que se divide o cenário, sugeriria *Vestido de Noiva*, cujo espaço é o dos três planos — realidade, memória e alucinação. Mas Nelson me afirmou que não viu nem leu *Amor*. Ao estrear, como dramaturgo, ele só conhecia *A Família Lero-Lero*, de Raimundo Magalhães Júnior. Assim, não sabia da existência, também, de *O Rei da vela*.[79]

Se leu ou não leu, isso não vem ao caso; o fato é que trata-se de problemas da contemporaneidade de Nelson, Vianna e Oswald, expressos nos textos.

Dizíamos, acima, que o palco tinha-se transformado, para os mencionados elencos, em um problema. Retomemos o tema. Já havia, entre nós, aqueles que buscavam inserir nossa prática teatral nas concepções que se seguiram ao advento do naturalismo, ou seja, já se pensava o encenador como codificador de uma linguagem; a encenação deixara de ser um "já dado" para se tornar um estabelecer-se em cada espetáculo, instaurador de seus próprios códigos.

As realizações anteriores de Os Comediantes marcam um percurso delineado no sentido de quase "preparar" *Vestido de noiva*.

É novamente Gustavo Doria que citamos para falar do processo de criação de *Assim é se lhe parece*, peça de estréia do grupo, em janeiro de 1940:

> Brutus Pedreira, dentro do esquema francês, aproveitando estudos de Copeau e Baty, fez um levantamento cênico do original de Pirandelo, marcando toda a peça através de gráficos e entregando-a a Adacto Filho para que a ensaiasse.[80]

É também Gustavo Dória que, ao se referir ao TEB como "um trabalho paralelo ao nosso", evidencia pelo menos a existência de uma espécie de credo em que ambos os grupos comungavam:

> [...] E todos nós que trabalhávamos em Os Comediantes torcíamos pela vitória do TEB, pois que o *seu êxito seria um preparo de terreno para nós* e a possibilidade de consolidação de um movimento em que ambas as iniciativas estavam empenhadas. E, quando a 28 de outubro de 1938, o velário do Teatro João Caetano se abre para o espetáculo inaugural do Teatro do Estudante do Brasil, *mais uma etapa*, uma luta pela fixação de um teatro condigno, no Brasil, estava vencida. "Urgia prosseguir". E nós, de Os Comediantes prosseguíamos preparando o nosso lançamento [...]. [Grifos nossos][81]

Interessante é chamar atenção para o caráter de visão retrospectiva que tem o artigo de Dória, publicado em 1975. Distanciado no tempo, o autor tem já a possibilidade de rever as realizações passadas e identificar-lhes as bases de sustentação, realçando os aspectos que levariam ao marco assinalado. Foi o que procuramos destacar com nossos grifos. Como se vê, mesmo trabalhando com diferentes propostas estéticas, as realizações dos dois grupos operam num mesmo sentido, colhendo um basicamente os frutos do plantado pelo outro; formavam uma mesma platéia, amparados ambos pelo mesmo poder estatal. Os críticos como que se habituaram a tratar o acontecimento *Vestido de noiva* (e o encontro Nelson-Ziembinsky) como algo que viria a introduzir no teatro brasileiro uma prática sem nenhum precedente, digamos, genético. A noite de 28 de dezembro de 43 representaria, assim, uma ruptura radical e completa com as práticas anteriores.

Pelo que vimos, as buscas e realizações anteriores a *Vestido de noiva* levam-nos a perceber o caráter de culminância (e não de ruptura) que têm texto e encenação dentro do panorama teatral do momento que estudamos. Coube a Ziembinsky o papel de protagonista de uma radicalização dos processos que se operavam no palco: ele instaurou, de uma vez por todas, a autonomia da encenação perante o texto dramático, usando de uma linguagem com traços expressionistas. E durante algum tempo o próprio texto de Nelson foi visto também como expressionista... Mas, como já vimos quando analisamos *O Rei da vela*, o texto expressionista já havia sido explorado entre nós.

Ziembinsky provavelmente não verificou na época os textos dos Andrades: o que o polonês trouxe de modernidade (e que consideramos importante contribuição em termos de cena e filosofia da linguagem) já constituía o próprio projeto dramático (ainda hoje insuficientemente estudado) de Mario e Oswald.

Tentemos esclarecer o que dissemos: o palco brasileiro não conseguiu ler o texto oswaldiano, assim como acontecera com Qorpo-Santo, o que demonstra um avanço do texto dramatúrgico adiante do espetáculo.

Os textos de Oswald e de Mário propõem o espetáculo, reunindo em um só contexto de cena a tradição da revista e do circo, ao mesmo tempo em que se constróem no questionamento do espaço de representação. O espetáculo proposto é impraticável nas condições do palco brasileiro anterior a Ziembinsky. E mesmo depois dele, algum tempo se passou até que a absorção de Brecht, por exemplo, já se efetuara. Tornou-se então possível a José Celso encenar *O Rei da vela*.

Trata-se, pois, de um descompasso entre dramaturgia e cena, que obscureceu a modernidade de Oswald e Mário em favor da de Nelson. Nem mesmo o avanço expressionista de Ziembinsky conseguiu ler o que está além do expressionismo dos textos dos Andrades.

O baixo profundo: Nelson Rodrigues

Desde o Império, os "folhetins" eram colunas obrigatórias nos jornais e chegaram a se constituir num gênero jornalístico no qual

Não se chega a entender que o bicheiro seja um tarado sexual. Mas o seu interesse pelo sexo está tão aliado aos assassinatos de Celeste e Leleco quanto o interesse dos dois pelo dinheiro os distancia de prever envolvimento sexual na história. Quando Leleco o percebe e permite, o faz para defender-se da morte.

A tragédia não é então de Boca de Ouro, mas sim de Leleco e de Celeste. Narrada por Guiomar (Guigui) em qualquer das três versões, o casal nada perdeu como personagens de uma incursão trágica. Os jovens, Leleco e Celeste, imbuídos de uma narcísica potencialidade, não se contiveram diante da fatal circunstância do desemprego, da miséria que se lhes apontava, muito menos da ilusória e fácil saída. Mas Boca de Ouro teve sua trajetória narcísica plenamente realizada na fantástica reportagem de sua morte.

◆ ◆ ◆

Em *A Falecida*, Tuninho bufa a própria tragédia. Zulmira, a sua mulher, doente e com marido desempregado, vai procurar uma cartomante e esta apenas lhe diz que uma loura está atrapalhando sua vida. O casal mora em Aldeia Campista e Tuninho é aficionado por futebol, torcendo pelo Vasco. Apesar de desempregado, vive bem com a mulher e à noite discutem:

> ZULMIRA — Quem será essa loura, minha Nossa Senhora?
>
> TUNINHO — Perguntaste, ao menos, à imbecil desta cartomante se eu ia melhorar de situação e outros bichos?
>
> ZULMIRA — Ih!
>
> TUNINHO — Não perguntaste?
>
> ZULMIRA — Me esqueci!

O que Zulmira quer mesmo saber é quem é a tal loura e Tuninho logo mata a charada: a prima Glorinha. Os problemas são os mais triviais: Glorinha é protestante e passa por ser a mais honesta do bairro; Zulmira resolve tornar-se teosofista: não vai mais à praia e nem beija mais o marido, piora da doença e fica tuberculosa; o médico diz que não é doença nenhuma. Glorinha freqüenta médicos mais granfinos, mas fica-se sabendo que só tem um seio porque o outro foi operado grandes expoentes foram os também dramaturgos Martins Pena e França Jr. As crônicas de Nelson Rodrigues anexam à técnica dos "folhetins" uma característica marcante: a ficção. A dura realidade dos fatos ganha em seus textos diários, ora uma certa dramaticidade, ora se revestem de comicidade e imprimem uma modernidade de expressão na crônica, cuja linguagem vai passar ao teatro. Assim já foi notado por Magaldi:

> Em 1951, ele iniciou na *Última Hora* a publicação de *A Vida Como Ela É...* em que narrava diariamente uma história diversa, misto de conto e crônica. Nessas histórias, experimentava às vezes situações e personagens que desenvolveria depois em peças. Assim se deu com *A Falecida*, *Boca de Ouro* e *Beijo no asfalto*.[82]

Outros antecedentes da obra de Nelson Rodrigues foram já aqui referidos quando estudamos a "Semana de 22", a "Geração Trianon" e "Os Comediantes". Esses antecedentes brasileiros, ao contrário do que sempre se propôs sobre ser uma obra dissociada de tudo o que se escreveu anteriormente, mostram e integram Nelson Rodrigues em sua brasilidade, além de assinalar certa projeção no contexto da cultura brasileira. A introdução das redações de jornais em cena, fato já constatado em *Adão, Eva e outros membros da família*, toma em Nelson dimensões e características novas, como novas passaram a ser também a linguagem cênica de personagens e as situações antes consideradas até impróprias para a cena. Tal é o caso da prostituta, do adultério, do incesto, da violência. A procura de cocaína, para comprar, numa praça, ou prática do adultério na mesma praça postas no palco pelo texto acima citado de Álvaro Moreyra eram já prenúncio de uma quebra de preconceitos. Preconceitos que rejeitavam os personagens, as cenas, a própria cidade do Rio de Janeiro — que Rodrigues vai projetar centrando suas pesquisas e observações na criação de uma linguagem coloquial: o carioca, mais especificamente, das zonas Norte e Suburbana. Aliás, veremos que a cidade em Nelson deixa de ser o tradicional cenário para tornar-se também personagem das tramas.

De certa forma, Nelson Rodrigues, ainda quando segue uma corrente ou um enfoque jornalístico em seus textos, difere, mesmo assim, de quantos o precederam: às sátiras a personagens individuais que tanto deram dor de cabeça a Artur Azevedo, ele acrescenta a generalização; às líricas e indulgentes picadas de Gastão Tojeiro, ele as envolve numa casca trágica e, às vezes, tragicômica. As indecisões de dona Guigui em *Boca de Ouro* dividem-se entre as proezas de mulher-de-bandido e senhora casada — mãe e esposa amantíssima; a expressão de um vilão frio e transparente como o Tio Raul de *Perdoa-me por me traíres* — quer quando se cumplicia com a traição da cunhada, quer quando se define como tutor apaixonado pela sobrinha — assinalam, entre outras propostas, a projeção de uma linguagem nova, de uma nova maneira de ser irônico. Como, em termos, salientou Léfèbvre:

> O ironista representa uma comédia; a do não-saber e do falso conhecimento. Sustenta um papel. Usa uma máscara. E esta é a sua maneira de desmascarar os papéis. Ele diz o falso (e que ele sabe falso) para chegar ao verdadeiro. Sustenta o papel da alienação para se desalienar e desalienar os outros. Ele se encarrega desse mau papel e finge em caso de necessidade a má-fé, superando-a com o fingimento e superando ao mesmo tempo a grande simplicidade fingida do real, a da boa consciência.[83]

Desta maneira é que o pecado entra em cena conflituado e não é mais uma perversão cumpliciada como a que vigorou na "Revista" ou no "Trianon".

Mamãe, o que é complexo de Édipo?

O texto de *Perdoa-me por me traíres* apresenta três desvios da comédia de costumes, todos terminando em tragédia grotesca: a relação de Nair e Glorinha com a morte de Nair no momento do aborto; a relação triangular, Judite, Tio Raul, Gilberto com a morte de Judite envenenada por Tio Raul; a relação Tio Raul e Glorinha com a morte de Tio Raul ludibriado por Glorinha e, ainda, o final da peça: o telefonema de Glorinha triunfante para Pola Negri assinala também uma quebra da tradicional tarefa da comédia que é a purgação do erro na cena, o castigo pelo pecado, fato que o teatro de Nelson Rodrigues não registra. O realismo e a famosa verossimilhança não têm lugar nem são necessários.

◆ ◆ ◆

Da crônica à própria atividade jornalística: *Viúva porém honesta* diz o próprio autor ser uma "farsa irresponsável" e é usando desta irresponsabilidade que ele ataca a mediocridade dos seus colegas desde os proprietários de jornais aos críticos teatrais. Estes aparecem na farsa representados por um fugitivo do SAM (na época entidade governamental considerada popularmente de duvidosa atuação que cuidava dos menores abandonados). Mas é importante observar que a história sugere algo dos contos populares: a filha do jornalista não se senta, da mesma forma que a filha de certo rei só sabia dizer uma frase e tanto o rei quanto o jornalista querem casar a filha com quem desfizer o encanto. O fugitivo do SAM (feito crítico teatral) casa-se com a jovem, a despeito dos pretendentes e da filha do jornalista estar grávida. Além disso, o fantástico atinge o ponto alto com a presença de um diabo em cena: o Diabo da Fonseca. Há também a Madame Cri-Cri, que "foi *cocote* ao tempo da vacina obrigatória", mas a jovem viúva tem de ser trazida do cemitério pelo pai, que informa: "estava lá, junto ao túmulo do marido". O marido foi Dorothy Dalton, o crítico teatral e fugitivo do SAM que morreu atropelado por um papa-fila e, segundo o Diabo da Fonseca, como "crítico da nova geração, é o abjeto confesso e inefável." O diabo é exatamente — e não poderia ser para outra coisa que ali está — quem vai dar o tom surrealista da peça. Vai ressuscitar o marido da viúva para que ela o traia, uma vez que defunto não merece ser traído porque não há cadáver chato nem burro.

◆ ◆ ◆

O demônio, um velho que chora por um olho só, é também o espectro que acompanha a trama da prostituição da família de um funcionário público do Grajaú, em *Os Sete gatinhos*. Além da prostituição das filhas e de ver perdido o plano de casar caçula, o pai de *Os Sete gatinhos* representa também o suspense e a surpresa próprios à estrutura do texto policial. Desconhece (como se fosse um criminoso mordomo) quem é o fantasma que causa a desgraça da família e anda à procura dele, isto é, de si próprio. Mas um espírito de um médico de D. Pedro II fez numa sessão espírita o retrato falado do fantasma e o pai o identifica com a figura de Saul, um velho que freqüenta a casa.

> "SEU" NORONHA — [...] Mas e, então, o Dr. Barbosa Coutinho mandou que eu olhasse no espelho antigo (*Arquejante*). Pois bem: olhei no grande espelho e vi dois olhos, vejam bem: dois olhos, um que pisca normalmente e o outro maior parado. (*Com súbita violência*) O pior é que só o olho maior chora e o outro, não.

Todo o texto é conduzido pelo discurso obsessivo, em cenas onde se salienta a passagem da fantasia religiosa (ou mística) para uma realidade trágica. Trágica e masoquista.

Ainda nos textos urbanos, a cidade distingue, no subúrbio, uma sociedade em que o líder, utilizando os meios mais discutidos pela censura burguesa — embora por ela constantemente também utilizados — atinge foro de mito entre os humildes habitantes da periferia. O bicheiro é o protagonista da ação. Vamos estudá-lo em *Boca de Ouro* e *A Falecida*.

◆ ◆ ◆

Em *Boca de Ouro*, o elemento trágico se esvazia mediante a grande atividade do protagonista, que desfaz qualquer apelo à fatalidade ou frustração. Há também a estrutura da peça, que propõe três variantes para a história, onde o protagonista passa por três julgamentos ou três graus de julgamento, de acordo com a emoção da narradora. Além disso, a própria presença da narradora, muito embora o estilo seja direto, determina certo distanciamento que diminui o impacto trágico. Aqui também não importam os fatos e sua veracidade ou verossimilhança, mas as versões possíveis.

Em sua obsessão pela riqueza e com ela o poder, a história se caracteriza em dois acidentes ou duas pretensões do bicheiro: querer ter uma dentadura toda de ouro e ser enterrado num caixão também de ouro. A sexualidade e a realização financeira são elementos complementares na composição temática. A classe baixa e a baixa classe média, de onde saem alguns dos personagens da peça, não dispondo do necessário para impulsionar uma desejada ascensão, às vezes (e até inteligentemente) desiludem-se dos processos normais e buscam meios nem sempre éticos de progressão. Daí o fascínio pelo crime, roubo, jogo e outras soluções mais rápidas de realização. Sobra-lhes demasiadamente a coragem para enfrentar o risco e nada há que perder do ponto de vista ético ou econômico. Assim Boca de Ouro explica, com ironia, a sua fama de criminoso:

> BOCA DE OURO — Eu explico. É o seguinte: eu comecei fichinha. Tive que tomar os pontos, na ignorância. Isso foi naquele tempo. Agora, não. Agora eu não mato ninguém. Com sinceridade!

O fascínio de uma vida melhor, ou mesmo de riqueza são os impulsionadores dos Lelecos, das Celestes e das Zulmiras para suas tragicômicas aventuras.

Sabe-se que Boca de Ouro é bicheiro, mas os problemas a respeito de jogo no texto estão relacionados com sexo. Há, entretanto, uma certa perplexidade nos fatos: Boca de Ouro, por exemplo, vive episódios controvertidos do ponto de vista sexual, como o da sua morte assassinado por Maria Luísa, a granfina:

> BOCA DE OURO — Você me beijou!
>
> MARIA LUÍSA — (*numa histeria maior*) Assassino!
>
> BOCA DE OURO — (*ferido e humilhado*) Você me xinga? (*numa ferocidade dionisíaca*) Olha aqui: "Boca de Ouro" não se humilha pra mulher nenhuma!
>
> (*'Boca de Ouro' larga Maria Luísa. Recua, arquejante. Seu rosto é a máscara astuta, cruel e sensual de um Rasputin suburbano. Riso pesado*)
>
> BOCA DE OURO — Ali é a porta da rua. Sou assassino e daí? Cai fora! Rua! Rua!

com câncer. Pelo menos esta vitória leva Zulmira: ao contrário de Glorinha, ela poderá ser vista nua quando morrer.

A tragédia é tornada bufa por Tuninho e será no dia do sepultamento: a compra do caixão e os preparativos para o enterro. Zulmira tinha já pensado em tudo. Até flertado com um funcionário da casa funerária, quando escolheu o seu caixão de primeira, de cerca de quarenta mil cruzeiros, dinheiro que Tuninho nem a família jamais possuíra.

A tragédia: Zulmira, antes de morrer, faz Tuninho jurar que iria à casa de um riquíssimo cidadão, com um bilhete seu pedindo o financiamento do enterro. Tratava-se de um cidadão muito atacado pela imprensa, um rico proprietário de lotações; é exatamente no dia de receber o dinheiro do enterro, por sinal dia de Vasco e Fluminense, que Tuninho vai saber que fora traído pela mulher num banheiro de uma sorveteria em que ele esperava por Zulmira. Em seu desespero, Tuninho se revela marido traído e exige o pagamento total da importância, mas compra o pior caixão e distribui o restante no estádio.

◆ ◆ ◆

Beijo no asfalto é, antes de tudo, a denúncia do jornalismo dito "marrom" e da cafajestagem, da tortura e desumanidade policiais. Em si a crônica do beijo cria um crime e homossexualidade para Arandir; esclarece a homossexualidade de Aprígio, o sogro. Nada disso, entretanto, pertence ao projeto da história; os fatos surgem especialmente como método espúrio de vender jornal ou de vender imagem de policial. Aí mesmo é onde reside o grande mérito do dramaturgo. O sofrimento de Arandir não é nem dramático nem trágico, é fatal; o de Aprígio é trágico, mas os outros personagens, inclusive a Selminha, são embalados pelo contexto, especialmente pela notícia do jornal. A denúncia da violência policial faz-se clara:

> ARUBA — Devido ao calor, o cadáver já tem mau cheiro.
>
> AMADO — (*Furioso*) Que se dane! (*Para a viúva*) Olha aqui. Ou a senhora diz a verdade. A polícia não tem esse negócio de mulher, não. Mulher apanha também! (*Muda de tom*) Sua burra! Põe na cabeça o seguinte. Você tem um

> amante. E por quê, por que tem um amante? Porque seu... escuta, escuta! seu marido mantinha relações anormais. Relações anormais com um cara. Entendeu? (*Melífluo*) Seu marido tinha um amigo chamado Arandir; amigo esse que a senhora está reconhecendo pela fotografia.
>
> VIÚVA — (*Olhando para os lados*) O senhor fala mais baixo! (*A viúva olha as fotografias. Aparece um vizinho que está fazendo velório*).

Este discurso é inteiramente falso: pretende-se que seja proferido pela viúva, mas nada mais é do que uma gravação do discurso do jornalista, fazendo-se policial. Sequer chega a ser persuasivo. O espectador não está informado de nada; o jornalista impõe um amante à viúva sem que ela seja esclarecida da ficção: "Sei, de fonte limpa que a senhora tem um amante [...] Tem um amante! cheio de gaita! Não faça comentários! Nenhum!" Trata-se de um discurso incisivo e arbitrário: todas as argumentações incidem numa ficção estabelecida pelo interesse do falante para servir de argumentação do ouvinte contra si próprio. É o discurso do torturador. Em todo o texto Arandir é torturado fisicamente, é uma agressão à sua consciência mas não chega a tomá-la de assalto como acontece à viúva, que perde sua consciência e não sente a tortura física. Aprígio, o sogro, tem um discurso evasivo, pois sua consciência acusa recôndita culpa que só através da vingança, da violência se ressarce e, note-se, ainda assim usa a evasiva: mata o genro por ciúme dele, mas, perante o público (não perante o espectador), passa como se vingasse a filha.

A tortura se apóia sobre o tripé dos personagens Amado Ribeiro, Delegado Cunha e Detetive Aruba. O jornalista sente-se o mais inteligente e, portanto, quem deve assumir a funesta liderança. A primeira tarefa de sua missão será convencer o delegado, com quem anda, numa disputa por tê-lo destratado num artigo de jornal: "... Não admito, fica sabendo. Que eu seja esculhambado, que receba um esculacho por causa de um moleque, de um patife como você! Patife!"

O repórter tem conhecimento de até onde vai a brutalidade do delegado e escolhe o momento em que os dois já se encontram cansados de repetir os mesmos argumentos, para pôr uma pá de cal numa história e começar a outra. É preciso encontrar o bode expiatório e ele está ali mesmo, o Aruba:

> CUNHA — (*Num derradeiro espasmo*) Amado Ribeiro, escuta. Eu tenho uma filha. Noiva. Uma filha noiva. Agradeça à minha filha, eu não te dar um tiro na cara.
>
> AMADO — (*Pela primeira vez violento*) Deixa de ser burro, Cunha!
>
> (*Cunha desmorona-se em cima da cadeira. Passa o lenço no suor abundante. Arqueja*)
>
> CUNHA — (*Ofegante, quase sem voz*) Suma!
>
> AMADO — (*Subitamente dono da situação*) Quem vai sair é o Aruba!

O discurso da violência não intimida nenhum dos dois, ao contrário do que acabamos de ver. Ambos têm plena consciência de até onde vai a agressão do outro e cada um, de *per si*, sabe que não pode deixar-se vencer, senão pela argumentação que pouco a pouco acontece através de uma evasiva do discurso, introduzida pela acomodação de gestos, nunca pelo vocabulário. O léxico vai perdendo a significação no contexto, sem modificar-se fonicamente:

> AMADO — (*Na sua euforia profissional*) Cunha, escuta. Vi um caso agora. Ali, na Praça da Bandeira. Um caso quê. Cunha, ouve. Esse caso pode ser a tua salvação!
>
> CUNHA — (*Num lamento*) Estou mais sujo do que pau de galinheiro!
>
> AMADO — (*Incisivo e jocundo*) Porque você é uma besta, Cunha. Você é o delegado mais burro do Rio de Janeiro. (*Cunha ergue-se*)
>
> CUNHA — (*Entre ameaçador e suplicante*) Não pense quê. Você não se ofende, mas eu me ofendo.
>
> AMADO — (*Jocundo*) Senta! (*Cunha obedece novamente*)
>
> CUNHA — (*Com esgar de choro*) Te dou um tiro!
>
> AMADO — Você não é de nada. Então dá. Dá! Quedê!
>
> CUNHA — Qual é o caso?

Enquanto Cunha não consegue sair da sua obstinação de ofendido, Amado tenta dissuadi-lo, mas, como ambos usam o discurso da violência, a persuasão de Amado só consegue algum resultado após esgotarem-se as agressões mútuas. A agressão não intimida e o discurso volta ao assunto inicial. Amado é vitorioso.

◆ ◆ ◆

Dorotéia é um dos cumes do delírio e do êxtase — outra característica que Nelson Rodrigues introduz entre nós, um teatro que sempre se superpôs a uma análise realística. O delírio, em *Dorotéia*, quebra os limites extremos em que o tema se desloca: do orgasmo à náusea, da alegria à dor, do maldito ao bendito, da mulher pura à prostituta, da beleza à feiúra. Um teatro que tem como fundamental a família e que nela delira até o bordel (como tentara Qorpo-Santo).

A ovelha quer voltar ao rebanho e é repelida porque faz-se portadora de um perigo, conhecido, usado e perverso: a bisavó amara um homem e casou-se com outro e na noite do casamento:

> DOROTÉIA — Desculpe — noite... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (*desesperada*) do amor, do homem!
>
> D. FLÁVIA — (*num grito*) Do homem!
>
> DOROTÉIA — (*baixo*) Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Todas nós — eu também; a recebemos na noite do casamento...

Há dois projetos: um de aplicar os mesmos postulados dos dogmas a que se submeteram para serem o que são; e outro, o de gozar, juntamente com a sofredora, o sofrimento. O fato acontece com Dorotéia e, posteriormente, com Das Dores. Há um rito e um mito, o primeiro estabelecendo processos para alcançar o segundo, sempre inatingível: a Das Dores, impõe-se a náusea; a Dorotéia, as chagas:

> D. FLÁVIA — (*lenta e feroz*) Sim... Precisas de chagas que te devorem... E devagarinho, sem rumor, nenhum, nenhum...
>
> DAS DORES — Mas... E eu verei meu noivo, mãe?

> D. FLÁVIA — (*num grito histérico*) Não!
>
> DAS DORES — Nem precisava dizer... eu sei que não... eu sei que não o veria nunca... Quantas vezes me disseste que nenhuma de nós consegue ver um homem. É um defeito de visão, eu sei, claro.

E quando a mãe do noivo quer saber quando o poderá reaver, D. Flávia lhe responde que "Às 11 horas, meia-noite, por aí... a não ser que a náusea venha antes..." O noivo é apenas as botinas desabotoadas que Das Dores, não podendo vê-las, vê. E porque diz tê-las visto ou não o diz mas as duas primas, Maura e Carmelita, ouvem, ou ainda, assim entenderam, morrem as primas estranguladas pelo desespero de D. Flávia. Dorotéia, a única sobrevivente, é transformada em cúmplice, ao propor a morte do noivo.

> DOROTÉIA — Ninguém saberia, aposto... Ninguém... seria apenas um crime a mais... e o que é um crime?... coisa comum... garanto que, neste momento, alguém há de estar matando alguém, em algum lugar... (*Tentadora*) E se você tem medo, eu farei tudo... (*baixo*) E você só ajuda a carregar...

A possessão toma conta de todas, em um só delírio: Das Dores não tem nem quer mais ter a náusea. A mãe recorre ao testemunho de Dorotéia para afirmar: "Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta... [...] Muito morta! Não te dissemos nada, com pena..." Das Dores, entretanto, não se conforma e resolve devolver-se ao ventre de D. Flávia, uma vez que esta a encaminhara para o "seu nada":

> DAS DORES — Para o meu nada, não... Voltarei para ti!
>
> D. FLÁVIA — (*Com medo*) Não!
>
> DAS DORES — Nasci morta... Não existo, mas (incisiva) quero viver em ti...
>
> D. FLÁVIA — (*Apavorada*) Nunca!
>
> DAS DORES — (*Histérica*) Em ti... Serei, de novo, tua carne e teu sangue... e nascerei de teu ventre...

E Das Dores, no desvario que contamina a já contaminada Dorotéia, convoca-a como testemunha dela, uma vez que a prima foi testemunha da mãe: "Escuta: serei, de novo, filha de minha mãe! E nascerei viva... e crescerei... e me farei mulher..."

Trata-se de um longo percurso onde duas Alices penetram em um espelho e compartilham as mesmas sugestões. Dorotéia raciocina que não podem as duas (ela e Flávia) viver numa casa onde estão mortas Maura e Carmelita, sabendo que está por perto um par de botinas desabotoadas. D. Flávia acha que "seria criminosa se a vítima estivesse com todos os botões em suas casas... Mas assim não..." Da mesma maneira argumenta a morte de Das Dores quando Dorotéia lhe argúi da impossibilidade de "castigar a sua inocência": — "Não é inocente, juro! Pecou contra a náusea!" É como quem diz: pecou contra o pecado mortal...

As chagas não vieram para Dorotéia, até agora. Ela reconhece a sua beleza e mostra a miséria contida no riso e nas ações de D. Flávia. Surge então uma discussão onde a beleza é narcisicamente defendida por Dorotéia e condenada por D. Flávia. É neste momento que volta a mãe das botinas, conversa com seu filho sobre a noite de núpcias, sobre a náusea e vai-se, alegando serviços domésticos. Surgem as chagas em Dorotéia: agora a sua imagem deformada reflete o futuro encontrado no fundo do espelho. Imagem não vista no presente, o que traz o impacto da rejeição:

> DOROTÉIA — Eu não merecia ser destratada... nunca ninguém me fez a desfeita de me recusar... eu tinha muita sorte, muita... Basta dizer que, até nas segundas-feiras, de manhã, havia quem me quisesse...

Isto é dito após duas indicações cênicas: a primeira informa que, tendo Dorotéia acabado a sua projeção narcisista, ao voltar as costas para a platéia, aparece com uma "máscara hedionda"; a segunda marca a retirada do jarro, símbolo sexual, da cena. Ora, a beleza e o sexo combatidos no delírio são agora vistos com saudade por Dorotéia, a única personagem que os experimentou e agora lamenta que as chagas tenham chegado e que fossem tantas e não somente cinco... e o pior: "agora o jarro não quer me acompanhar... deve estar interessado em alguma mulher de pele boa... Eu não poderei mais ser leviana..."

A filha morta, o noivo e vários outros fantasmas não passam de projeções do discurso. É provável que a peça tenha apenas dois personagens: D. Flávia e Dorotéia; outras imagens aparecem no espelho (ou na viagem).

◆ ◆ ◆

Em *Senhora dos afogados*, a tragédia da família Drummond se define no orgulho e na vingança. A filha Moema afoga as irmãs Dora e Clarinha para, sozinha, privar do amor do pai, um juiz quase ministro que vive o remorso de ter assassinado uma prostituta que o amava. No dia do casamento, ela pretendia usar o leito da futura esposa. Trata-se de um registro na alta classe média urbana, em oposição a *Álbum de família*, que encena a alta classe média rural. O mito da tradição e da fidelidade conjugal mantém a matriarca avó, que repudia a nora por ser uma estranha à família.

> AVÓ — (*Para os vizinhos*) Mas não é só Clarinha... Pudor têm todas as mulheres da família...
>
> D. EDUARDA — (*Num leve protesto*) Os vizinhos não precisam saber.
>
> AVÓ — Precisam sim!... (*Para os vizinhos*) Na nossa família, as mulheres se envergonham do próprio parto, acham o parto uma coisa imoral — imoralíssima.

Contraposto a este mito, o da prostituta entre seus pares:

> SABIÁ — [...] a mãe desse menino teve sua época (*comparando*), era assim como a senhora, porém tinha mais quadris; e me parece mais busto, também. Mas a senhora não faz idéia que menina agradável, dada! Tinha seu gênio, mas quem não tem? ...e que corpo! Um primor!
>
> NOIVO — Tinha alguém que se comparasse com ela?
>
> SABIÁ — Aqui na casa, ninguém!

A cena passa-se num dia de aniversário: 19 anos do casamento e do assassinato. Os vizinhos estão preocupados com os fatos, pois ainda não foi encontrado o corpo de Clarinha e corre uma acusação contra o Juiz (ainda não comprovada) de que ele teria sido o assassino da prostituta. Neste dia, vários outros fatos estão acontecendo ao mesmo tempo: o protesto dos amigos da prostituta não saem da cabeça dos que habitam a casa; um almoço importante está sendo oferecido ao pai e neste almoço ele diz ter visto a prostituta. O noivo de Moema recebe um aviso de que sua mãe, residente numa ilha desconhecida e fantástica, deverá voltar à cidade e por isso ele deixa de procurar o corpo de Clarinha. Na cidade, fica sabendo que a mãe apenas esteve com o Juiz.

Na casa do Juiz, somente ele sabe de tudo o que se passa e, diante da ansiedade crescente do genro, resolve esclarecer o problema: ele é, de fato, o assassino da prostituta.

Em torno deste centro de apoio, a peça fabula sua história: a filha Moema é na verdade apaixonada pelo pai, trama uma intriga sorrateira contra a mãe e os que se aproximam do pai. Usa o noivo para tentar a infidelidade da mãe. Além disso, desenvolve uma intriga para fazer pai e avó desconfiarem de que a mãe tenta envenená-los. O noivo — e Moema não sabe — é irmão dela e aficionado em vingar a morte da mãe.

A meretriz é um mito entre o povo; o filho acredita que ela vive numa ilha maravilhosa onde somente prostitutas habitam após a morte.

Uma rede de vinganças é tecida em várias direções, após a confissão do Juiz: a) do genro e filho contra o pai: abandona a noiva, mas alimenta o antigo amor pela sogra ou madrasta; b) da esposa pelo marido, apaixonada a esta altura pelo ex-genro; c) da filha contra a mãe; d) do irmão Paulo, induzido pela irmã contra o noivo. Grande parte da vingança é urdida por Moema, a quem nada acontece até o final da peça: ela reserva ao pai matar ou cortar os braços da mãe.

Moema tece as mortes: das irmãs, do noivo, da mãe e de Paulo; informa a respeito da morte da avó e assiste à morte do pai, que falece em seu colo. Acaba sozinha no meio do palco, apenas com as mãos:

> VENDEDOR DE PENTES E OUTROS — (*Gritando*) Viverás com elas... E elas dormirão contigo... E não estarás sozinha nunca... Sempre com tuas mãos... Quando morreres elas serão enterradas contigo...

É que as mãos encerram uma semelhança de mãe e filha e o pai, após matar a prostituta, enxugou as mãos ensangüentadas numa toalha.

As duas tragédias, a urbana e a rural, são centradas no sexo. A urbana é quase toda presa ao ambiente marítimo e o mar chega a ser um dos criadores de mitos; por outro lado, marca-se a ilha como paraíso mitológico entre os personagens urbanos e a lagoinha (*Álbum*...) como uma visão não menos distante e de libertação visionária entre os personagens do interior. O incesto é desejo num texto, *Senhora dos afogados*, enquanto no outro é amplamente praticado, atingindo até características de normalidade. Disto percebe-se uma estrutura circular, voltada para a casa ou em torno dela, no texto do *Álbum de família* e uma quase socialização do lar com a penetração de vizinhos, marítimos e prostitutas na tradição familiar de *Senhora dos afogados*. Esta peça, caracterizada por Sábato Magaldi como pertencente ao grupo das "peças míticas" de Nelson, chega ao místico: a prostituta é cultuada pelos que a conheceram no cais e no prostíbulo. O fato de o mito ser representado por uma prostituta quebra limites éticos e morais: família e prostíbulo (como em Qorpo-Santo) enfrentam suas identidades e diferenças.

Álbum de família é uma caricatura grotesca e irônica de uma família de alta classe média rural. São oito fotos de um registro feito por um *speaker* que o autor considera "uma espécie de Opinião Pública". Opinião que apresenta os fatos à maneira de uma idealização da sociedade burguesa. Isto é: "o mencionado *speaker*, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família". Na primeira foto, ele mostra os primos Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao casamento, despedindo-se para a fazenda de Jonas, em São José de Golgonhas. Um corte; anos depois, a filha do casal, Glória, apresenta-se numa cena de amor com outra colega de internato. Senhorinha, a mãe, curte a separação de amor incestuoso pelo filho que enlouqueceu e vive como um animal, nu, a uivar em torno da casa com saudade da mãe amada. Posteriormente ela mesma confessa ao marido que quando a descobriu com um homem no quarto e a obrigou a denunciá-lo, ela citou o nome de um jornalista para não comprometer o filho. (E o marido matou o jornalista!) Ora, tudo isto é encenado após o *speaker* apresentar a vida do casal como um lar onde reina a mais completa felicidade. Como a peça está estruturada de maneira a encaixar uma fotografia do álbum entrecenas da vida real da família, a realidade torna-se uma irônica e grotesca caricatura do ideal. Mas, se considerarmos que um e outro são criações imaginárias, chegaremos a marcar o aspecto mais definido da modernidade da dramaturgia de Nelson Rodrigues: a razão fingida. Jonas, o marido extremoso e pai amável, vive a arrecadar garotas de 15 anos pela redondeza, para o que conta com a ajuda da cunhada. A partir da segunda foto do álbum, as cenas têm, como contraponto, o sofrimento de uma dessas garotas que se encontra num cômodo da casa a gemer com dores de parto até a morte.

A morte é a punição geral (exceto da mãe) e o incesto o desejo de todos: Guilherme, o filho mais velho, vai para o seminário e castra-se por amor à irmã, que quer viver com o pai. Quando Guilherme descobre que o pai também a quer, mata-a; a mãe mata o marido para viver com Nonô, o mais novo dos filhos; Edmundo, o segundo filho, enamorado pela mãe, também se mata.

O álbum, entretanto, continua reproduzindo a mais perfeita e encantadora felicidade de toda a família, como se a fábula reproduzisse a realidade da perversão dos casamentos burgueses, em que é preciso manter-se uma aparência de felicidade conjugal. Mas a razão fixa o lícito e censura os desvios; entretanto, é da quebra dessa censura que vive o teatro de Nelson. Ainda que o homem entregue sua vida a um destino, ou a qualquer desígnio, as Erínias oscilam inexoravelmente da razão à emoção.

A vingança é também o motor da trama de *Anjo negro*: Ismael quer vingar-se da mãe e de Deus por ter nascido negro: "Deus marcou minha vida, eu sei que é Ele, só pode ser Ele". Ou então:

> ISMAEL — (*Fazendo abstração de tudo e de todos, e falando para si mesmo*) É castigo... Sempre tive ódio de ser negro. Desprezei, e não devia, o meu suor de preto... Só desejei o ventre das mulheres brancas... Odiei minha mãe, porque nasci de cor... Invejei Elias porque tinha o peito claro... Agora estou pagando... Um Cristo preto marcou minha carne... Tudo porque desprezei o meu suor...

Paralelas à vingança de Ismael, correm as vinganças da tia e de Virgínia, sua mulher. A tia a entregou ao preto Ismael porque sabia que vingava (ou procurava vingar) a filha que se enforcou quando viu, juntamente com a mãe, que o noivo beijava Virgínia. Ismael a desejava porque era branca e bonita e ela não o queria. Em sua vingança, Virgínia revolta-se e, como Medéia, mata, um a um, os filhos que pare de Ismael. O irmão branco, que Ismael cegou, vai visitá-la por uma noite e reproduz o tema criando novas situações: ao mesmo tempo que permite à Virgínia a possibilidade de ter um amante, cava a sua própria morte e deixa-lhe uma filha. Não cessam nem o ódio de Ismael nem as tentativas de vingança da tia de Virgínia. A história contém um embrião de peças que, como *Dorotéia*, são centradas na neurose de solteiras e casadas: é que são cinco as filhas da tia, todas solteiras e somente à mais nova é permitido casar. Mesmo assim, Virgínia rouba-lhe o noivo. Porém, jamais a vingança se realizou pelos caminhos que a tia traçou, ou seja, a morte de Virgínia.

O filho que resulta da segunda traição é uma menina cuja história vai concluir o desfile de ódios e violências: Ismael nota que Virgínia o queria homem para, além de tudo, tê-lo como amante: "Quando Elias me disse — 'ama meu filho como a mim mesmo' — compreendi tudo". Surge, então, aí, um pretexto para nova vingança de Ismael, que se torna pai e amante da filha. Para executar seu plano, cega-a, pois assim poderia convencê-la de que só ele é branco e todos os outros homens são pretos e maus. Mas Ismael e Virgínia se reconquistam e a filha é encerrada viva num mausoléu de vidro.

Um deus preside à tragédia da cor de Ismael e a sua revolta perversa e insaciável. Por outro lado, a vingança contra os filhos, o incesto e o medo de ficar insepulto completam as nuanças gregas da tragédia.

◆ ◆ ◆

O drama de Olegário é o drama em três atos de *A mulher sem pecado*. Faz-se doente na obsessão de ser traído pela mulher. Como paralítico, sua cabeça cria muitas pernas e as põe em atividade em busca de um amante para a esposa que só na angústia de Olegário poderia (e poderá) ser encontrado.

Olegário reúne Inézia, Umberto e Joel para descobrir a infidelidade de Lídia. Infidelidade não descobre, mas fica sabendo de apelidos e atividades de sua esposa e da sogra que não o agradam. O que mais o atormentou foi ouvir de Joel que:

> JOEL — Quer dizer, predestinado porque a sua primeira mulher não lhe foi fiel. E agora a segunda também não é fiel... Disse também que D. Lídia...
>
> OLEGÁRIO — E D. Lídia o quê? D. Lídia o quê?... Você chegou cheio de dedos, com mil e uma reticências, e agora diz as coisas espontaneamente! Quem mandou você dizer isso? Falar na minha primeira mulher?
>
> JOEL — Mas que é isso, doutor Olegário, que é isso?

A teia começa a ser tecida com esses e vários outros fios: o manco que Umberto descobrira olhando para D. Lídia; o primo e o próprio irmão; as cartas escritas por desconhecidos e as saídas à rua, tudo desenvolvido na área do ciúme. Em outras áreas, os cuidados com a mãe (louca) do marido; com a hipocondria de sentir-se impossível de ser curado; com a chantagem de interpretar o termo "meu filho" como tratamento pejorativo e maternal utilizado somente após a sua paralisia. O tecido tem também seus furos: as interferências incômodas, mas cheias de interesses, de Inézia e Umberto, além das — estas sim, perigosas — reflexões da VOZ. Perigosa e ameaçadora, com características de um coro, mas aparece apenas nos silêncios de Olegário. No plano formal, a teia é sustentada por um diálogo de formas repetidas, não propriamente um refrão, mas algo parecido a um recurso da poesia medieval: o leixa-pren, muito utilizado pela literatura de cordel e que se define pela retomada do final do verso anterior. No diálogo, este recurso torna-se reiterativo e introduz o caráter distenso da expressão falada. Vejamos, por exemplo:

> OLEGÁRIO — Você quer saber de uma coisa? Não, nada... Quer dizer que D. Lídia *não olhou para ninguém... "particularmente"*
>
> UMBERTO — Não, *não olhou para ninguém... "particularmente". Quer dizer...*

> OLEGÁRIO — *Quer dizer* o quê? Continue! Pode falar! [utilizamos grifos para salientar as repetições.]

Pode-se pensar que tal se dê em virtude de tratar-se de um interrogatório e de onde as reiterações podem surtir um grande efeito na aquisição de dados novos. Tudo bem. Mas as reiterações acontecem fora do interrogatório:

> LÍDIA — Bem, *meu filho*. Vou mudar de roupa.
>
> OLEGÁRIO — Acho graça dessa mania que você tem de me chamar *"meu filho"!*
>
> LÍDIA — Há algum *mal* nisso?
>
> OLEGÁRIO — *Mal, mal*, não há! Mas eu não gosto. Isto devia bastar!
>
> LÍDIA — Você agora se *aborrece* com as mínimas coisas! Ah, meu Deus!
>
> OLEGÁRIO — Não é se *aborrecer*! [...] [grifos nossos]

Os exemplos se repetem muito intensamente no diálogo com todos os personagens e em situações as mais diversas, às vezes chegando mesmo à evasiva ou à concessão:

> LÍDIA — Não tive. Quer dizer, *quase não tive*. [...]
>
> [...]
>
> — *Tão pouco sei, tão pouco*! Era melhor que não soubesse nada.
>
> [...]
>
> — [...] Eu sou uma esposa que não sabe nada, "ou quase"...
>
> [...]
>
> OLEGÁRIO — Mas não faz mal. Eu não me queixo. *Até gosto, acho ótimo, magnífico.* [grifos nossos]

Há também os silêncios próprios da linguagem falada, silêncios e anacolutos que demonstram o nervosismo, a pressa ou então a consciência de que o ouvinte sabe do que não foi dito:

> UMBERTO — Muito simples. Simplíssimo. Um acidente de meninice, apenas.

> OLEGÁRIO — E o menino eras tu?
>
> UMBERTO — Eu. Mas não foi acidente. Foi... uma vingança. Alguém quis-se vingar de meu pai na pessoa do filho único, que era eu... (*Ri, ferozmente*) Eu tomava banho no rio, garoto ainda... E o inimigo de meu pai... Uma mutilação tão rápida que eu nem senti... Corri, gritando... Atrás de mim, ficava o rastro de sangue...

Por outro lado, as asserções constituem-se em frases de efeito e marcam com profunda violência o discurso do protagonista:

> OLEGÁRIO — E aquela que tem experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos...
>
> [...]
>
> — Ninguém é fiel a ninguém. Cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura.
>
> [...]
>
> — Só as cegas deviam ficar nuas... (*ri*)
>
> [...]
>
> — Todos, todos os homens deviam ser mutilados! (*Ri*)
>
> [...]
>
> — [...] A mulher de um paralítico tem todos os direitos, inclusive o direito, quase a obrigação de ser... infiel...

Os cortes determinam interrupções de conversas e mesmo as mudanças de atos são efetuadas dentro do diálogo. Na passagem do primeiro ato para o segundo, a cena se interrompe quando Olegário insinua que o telegrama que acaba de receber traz a notícia do esmagamento das pernas do amante (imaginário) da mulher. Isto é, o assunto fecha um ato e inicia o outro. Na passagem do segundo para o terceiro ato, Lídia está de pé no meio da cena e Umberto, desprevenidamente a beija, vindo a seguir a reação de Lídia: "Miserável, bandido!", a mesma reação com que começa o terceiro ato. Vejamos que as interrupções de diálogos acontecem sempre numa situação de suspense: Olegário está inquirindo Umberto sobre o fato de Lídia ter olhado para ele e chega a dizer-lhe que "não tem cara de chofer", mas é interrompido por Inézia para informar que a mãe de Olegário não quer comer. De outra feita, está Olegário no auge de uma discussão com Lídia quando Umberto interrompe a cena, introduzindo informações sobre um coxo; a mesma cena é cortada com a presença de Inézia, depois por Joel. No terceiro ato, Umberto está tentando agarrar Lídia e é impedido com a presença da criada Inézia.

A mulher sem pecado é, na verdade, aquela que não pode permanecer sem pecado. Olegário, em sua cadeira de rodas, aperta o cerco em cada situação que, à sua vista ou à sua cabeça, satisfaça o ângulo. O drama deveria ser apenas de Olegário, sendo Lídia o seu campo de ação e os outros todos, seus instrumentos. Porém, se o drama é resultado de uma proposta inatingível, o de Olegário reveste-se de uma característica singular, porque ele desenvolve sua ambição como quem pretende comprovar uma tese e, pelo menos, nos pressupostos, o drama deixa de existir como projeto, pois o adultério é condição necessária para que Lídia seja o que é: mulher e mulher de paralítico, embora numa imagem falsa.

◆ ◆ ◆

Dos três planos de *Vestido de noiva*, é o da realidade que vai desfazer a estrutura de monólogo. Tanto o da alucinação quanto o da memória refletem a viagem de Alaíde e o encantamento pela história de Madame Clessi; o desespero diante da concorrência da irmã na sua vida conjugal. O primeiro diálogo das mortas não tem resposta e as respostas que surgem, quando começa a aparecer intercâmbio de comunicação, são confusas, porque representam as duas principais fontes da tragédia: o noivado e a morte. O amor de duas irmãs pelo mesmo homem produz em *Vestido de noiva* o atropelamento ou suicídio de Alaíde; e em *A Serpente*, o assassinato. Nos dois casos, o desfecho da tragédia repousa na figura da esposa. A punição ou a expiação da culpa recai em quem detém o direito transgredido e não no que transgrediu o direito. O noivado, a morte e a vida de Madame Clessi são as três obsessões da vida de Alaíde que se expõem ora no plano da memória ora no da alucinação, planos que às vezes se apresentam misturados, observando-se um gradual esclarecimento através das percepções realizadas no plano da memória. No plano da realidade, participam fatos que apenas descrevem o espaço da tragédia:

é o caso das cenas excitadas dos jornalistas na passagem da notícia do atropelamento ou dos médicos em torno da mesa de operação. No plano da alucinação, alguns fatos indicam apenas projetos interiores da realidade de Alaíde, como é o caso da morte do marido, representada por cenas de mímica ou mesmo de objetos cênicos invisíveis. Às vezes, a imaginação se divide, como acontece com a separação de Lúcia e a Mulher de Véu. Como explica Madame Clessi:

> ALAÍDE — (*nas trevas, ao microfone*) Ele não sabia por que eu estava mudada. Tão mudada. Como podia saber que era um fantasma — o fantasma de Madame Clessi — que me enlouquecia?
>
> VOZ DE CLESSI — (*microfone*) — Só meu fantasma, não. E os outros dois fantasmas? A mulher de véu e Lúcia?

De qualquer modo, Alaíde transita do noivado para a morte. A vida de Madame Clessi — uma história ouvida de seus pais e ampliada por buscas no porão da casa e na Biblioteca Nacional — é o mais recôndito projeto de vida e aspiração de Alaíde. Os dois fatos correm paralelos na fabulação, mas entrosados; história que acaba narrando os fatos num só tempo, com a presença de Madame Clessi dialogando com Alaíde, apesar de o espectador estar ciente da diferença cronológica. Daí que os eixos da sincronia e da diacronia são identificados na consciência do leitor/espectador e são concomitantes no espetáculo:

> ALAÍDE — Eu sei. Tem muito mais. Fiquei!... (*inquieta*) Meu Deus! Não sei o que é que eu tenho. É uma coisa — não sei. Por que é que eu estou aqui?
>
> MADAME CLESSI — É a mim que você pergunta?
>
> ALAÍDE — (*Com volubilidade*) Aconteceu alguma coisa, na minha vida, que me fez vir aqui. Quando foi que ouvi seu nome pela primeira vez? (*Pausa*) Estou me lembrando! (*Entra o cliente anterior com guarda-chuva, chapéu e capa. Parece boiar*) Aquele homem! Tem a mesma cara do meu noivo!
>
> MADAME CLESSI — Deixa o homem! Como foi que você soube do meu nome?

Entra o diálogo do pai e a mãe no plano da memória. Mas é preciso que se note que as falas de Madame Clessi são a própria reflexão de Alaíde intercalada da presença, na memória, do noivo/marido. Assim como na *Valsa nº 6*, Mocinha se refere ao lugar onde estão as pessoas que percebe por perto e ao Dr. Junqueira:

> Nem sei que lugar é este... (*Recua, espantada; aperta o rosto entre as mãos*) Tem gente me olhando! (*olha para os lados e para o alto. Lamento maior*) Meu Deus, porque existem tantos olhos no mundo? (*sem transição, frívola e cordial*) Depois eu me lembro de tudo o que fui, de tudo o que sou. (*Em tom de palestra*) Então, o Dr. Junqueira chamou mamãe e disse...

A diferença está nas duas apresentações do estilo: em estilo indireto ou indireto livre, quer dizer: o diálogo representado em *Vestido de noiva* pode muito bem ser apresentado por uma só personagem, repetindo integralmente a fala do seu interlocutor. Escapam somente os diálogos dos médicos e dos repórteres, no plano da realidade.

O primeiro ato começa com Alaíde em pleno transe, num bordel, isto é, focaliza-se ou personaliza-se o seu discurso fantástico, que é interrompido, no plano real, por um discurso excitado dos redatores de jornais transmitindo a notícia do atropelamento em que Alaíde é vítima. No seu transe, ela tem apenas algumas noções: Madame Clessi; o rosto do marido; o fato de ser casada e encontrar-se ali; a loucura (a falta de memória); a aliança de casamento que aparece ligada à aliança da irmã de uma das mulheres. Estas noções materializam-se através de dois planos que Nelson descreve como plano da memória e da alucinação. No plano da alucinação o discurso é fragmentário e complementa-se no plano da memória. Assim é que, no plano da memória, Alaíde lembra-se de como ouviu falar de Madame Clessi e toma consciência de Lúcia:

> PAI — (*Continuando a frase*) — ...numa orgia louca".
>
> MÃE — E tudo isso aqui?
>
> PAI — Aqui, então?!

> MÃE — Alaíde e Lúcia morando em casa de Madame Clessi. Com certeza, é no quarto de Alaíde que ela dormia. O melhor da casa!
>
> PAI — Deixa a mulher! Já morreu!

O diálogo acima é lembrança de Alaíde acerca de como ouviu falar de Madame Clessi. Ela repete a conversa de seus pais, mas, logo adiante, no plano da alucinação, complementa ou tenta complementar o fragmento:

> MADAME CLESSI — Então vocês foram morar lá? (*Nostálgica*) A casa deve estar muito velha.
>
> ALAÍDE — Estava, mas Pedro... (*excitada*) Agora me lembrei: Pedro. É meu marido! Sou casada. (*Noutro tom*) Mas essa Lúcia, meu Deus! (*Noutro tom*) Eu acho que estou ameaçada de morte! (*Assustada*) Ele vem para cá. (*Refere-se ao homem solitário que se aproxima*)

Lúcia, a sua irmã, é que vai desenvolver o seu drama, por isso os fatos vão-se esclarecendo aos poucos. Alaíde está na mesa de operação no plano real, enquanto, no plano da alucinação, Clessi fustiga-lhe a memória:

> CLESSI — Mas seu marido, seu pai, sua mãe e... Lúcia?
>
> HOMEM — (*para Alaíde*) Assassina!
>
> (*Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da realidade. Sala de operação*)
>
> 1º MÉDICO — Pulso?
>
> 2º MÉDICO — 160.
>
> 1º MÉDICO — Rugina.
>
> 2º MÉDICO — Como está isso!

Quer dizer, no discurso do autor, o plano da realidade encena a realidade física: o atropelamento de Alaíde, os registros dos jornalistas e o trabalho dos médicos. O discurso do transe de Alaíde se apresenta em dois planos também encenados: o da alucinação, que fragmenta o contexto do drama de Alaíde desenvolvido em duas partes: a vida que ela queria ter semelhante à de Madame Clessi e a que viveu, tumultuada pela irmã que amava seu marido. A tragédia de Alaíde se realiza com a sua morte e é narrada pela defunta; o drama de Lúcia se encerra também com a morte de Alaíde. Vale dizer: após um drama e uma tragédia, o texto apresenta um epílogo em que os planos praticamente se confundem:

> (*... luz no plano da realidade: botequim e redação*)
>
> PIMENTA — (*berrando*) Morreu a fulana.
>
> REPÓRTER — (*berrando e tomando nota*) Qual?
>
> PIMENTA — A atropelada da Glória.
>
> [...]
>
> (*...luz no plano da realidade: Lúcia e Pedro. Lúcia chorando. Coroas. Luz também no plano irreal.*)
>
> ALAÍDE — Quem terá morrido ali, naquela casa?
>
> CLESSI — Olha! Uma fortuna em flores!
>
> ALAÍDE — Enterro de gente rica é assim.
>
> CLESSI — O meu também teve muita gente, não teve?

As duas vêem e falam de seus próprios enterros, sem perceber. O marido e a irmã e depois as duas irmãs discutem, sendo que agora a fala de Lúcia assume o discurso de Alaíde sem que o estilo passe a indireto e a própria Lúcia diz à mãe estar vendo e ouvindo Alaíde. Como antes da morte desta, discussões das duas foram repetidas no diálogo monologado de Alaíde; agora os diálogos passam pela reflexão de Lúcia e as duas marchas, a nupcial e a fúnebre, fundem-se também num arranjo sugerido pela rubrica. Prepara-se o casamento de Lúcia com o cunhado.

A ameaça de Lúcia a Alaíde de que vai matá-la para casar-se com o namorado que a irmã lhe tirou e a contra-ameaça de Alaíde à Lúcia de que mesmo morta voltará para continuar a disputa levam o leitor/espectador a aguardar nesta disputa o desfecho da ação. Assim, Madame Clessi e Pedro quase se tornam espectadores dos fatos dos quais eles foram a causa e o incentivo. A tragicidade do amor vivido por duas irmãs recai apenas sobre uma delas: a esposa, Alaíde, é tragada pela morte. O que resulta numa troca de expectativa. Os três envolvidos (Alaíde, Pedro e Lúcia) acabam num usufruto amoroso coletivo, embora cada um no seu momento.

◆ ◆ ◆

A *Valsa nº 6* é, sobretudo, um poema dramático. O fundo é a "Valsa nº 6" de Chopin. Sônia, a menina assassinada, assim como Alaíde, não sabe quem é nem onde está e as coisas vão-lhe chegando à memória de maneira mais poética e muito menos trágica que com Alaíde. Tampouco tem ela o intento de descobrir a sua história. O drama maior é dos que a cercam:

> Mamãe está chorando... Papai, ao lado, nervosíssimo!
> (*novamente apavorada*)
>
> Mas que foi que aconteceu, ora essa?
> (*frívola*)
>
> Dr. Junqueira diz...
> (*imitação de velho*)
>
> Desequilíbrio mental — he! he! Desequilíbrio mental!
> (*novo pavor*)
>
> De quê? Desequilíbrio mental de quem? Não meu!

Drama não há nem mesmo diante de problemas como a loucura, o assassinato ou a própria dor:

> Chamem a Assistência!
> Médico
> Assistência!
> Dr. Junqueira!
> Nossa Mãe!
> Dr. Junqueira vem já! Evém! Evém!

O caso amoroso com Paulo ou com um homem casado passa aos pedaços com Sônia querendo descobrir-se e às vezes mostrando-se odiosa: "Eu cravaria em ti este punhal" porque ele deveria ter beijado alguém que não era ela. Mas isto indica apenas o desespero de quem nunca teria tido qualquer desgosto senão o de ter cometido o pecado de não poder ir à missa.

Algumas contruções são verdadeiros versos saídos de temas aparentemente fúteis: "E como não consigo me lembrar dos sapatos, tua imagem aparece descalça na minha lembrança". Ou então: "Chovia, sim... e quando chove em cima das igrejas, os anjos escorrem pelas paredes..." Como a sua morte não tem uma causa aparente ou dramática, o seu drama é a tristeza inspirada na ingenuidade de um amor infeliz e na tênue figura de uma menina assassinada.

Resumo da ópera

O surgimento dos grupos amadores antes descritos advém de uma atitude crítica do ponto de vista estético à produção teatral de maior sucesso entre nós até a década de 30. No bojo dessa crítica aparece a rejeição à submissão da arte ao mercado, já que essa submissão implica o empobrecimento da própria linguagem artística, tanto nos aspectos relacionados diretamente com a dramaturgia como naqueles que dizem respeito ao espetáculo propriamente dito.

Como já vimos, o Golpe de 37 — e a conseqüente organização de aparelhos de Estado destinados ao incremento da produção cultural — foi capaz de criar o ambiente propício a propostas artísticas que se queriam livres das exigências do mercado. O próprio *staff* do Ministro Capanema era composto por homens sensíveis aos problemas da arte, sendo, alguns deles, artistas. A absorção de participantes da Semana de 22 pelos organismos estatais de cultura é resultado, como assinalava Victor Hugo Adler Pereira, do "processo de diluição que levava algumas de suas conquistas a serem incorporadas aos padrões oficiais de arte"[84], ao longo dos anos 30.

Desta forma, percebe-se que o desejo de elevação dos padrões artísticos é projeto comum tanto a artistas e críticos de arte quanto ao aparelho de Estado empenhado em conquistar, também no plano da cultura, a hegemonia. E o artista, desejoso de livrar-se das injunções mercadológicas no caminho da realização de seu impulso criador, refugia-se no mecenato estatal. Isto explica o caráter amadorístico comum ao Teatro do Estudante, ao Teatro Universitário e a Os Comediantes.

Na qualidade de mecenas, o Estado Novo se coloca na posição de utilizar-se das obras criadas com a intenção de fazer ampliar o seu prestígio, o que o faz permeável mesmo a ideologias contrárias ou críticas em relação à sua, porventura veiculadas no interior da obra. Isso vai ao encontro do depoimento de Brasini, que citamos, quanto à liberdade de criação assegurada ao TU pelo Ministro Capanema, que não tomou atitudes diretivas para com a produção de seu protegido. Inteligentemente, o Ministro notou que o prestígio auferido pelo mecenas depende do prestígio alcançado pelas obras, o que deu aos protegidos a necessária liberdade para a escolha de temas e formas de abordagem. Ou será que, no lugar da liberdade, os artistas se consideraram obrigados a não abordar "inconveniências"? Como assinalou Brasini, os temas comumente escolhidos pelo TU não chegavam a ferir, pelo menos diretamente, a ideologia do Estado-mecenas. De qualquer forma, realizações como *Vestido de noiva*, de Os Comediantes, dado seu caráter de indiscutível superioridade frente a possíveis autoritarismos, foram capazes de impor-se a seus próprios tutores, demonstrando a independência criadora dos realizadores.

Além dos mecanismos de Censura impostos pelo Estado getulista à arte e às informações em geral, a própria sociedade na qual se deu tal criação se encarregaria de estabelecer os limites para o alcance das relações palco-platéia. O modo de fruição da obra é inerente ao contato obra/fruidor. A obra e o público estabelecem, eles mesmos, seu modo de comunicar-se entre si. Há, portanto, esforços de parte a parte.[85]

O público do Trianon, habituado aos velhos padrões, não pôde participar das novas tendências que o teatro brasileiro lhe poderia proporcionar. Desta maneira, vemos que a atitude do TEB e do TU, por mais generosa que pudesse ser (e foi), não teria mesmo um alcance muito maior do que teve, nas suas intenções de "educar" um novo público. Não se nega, aqui, o sucesso que os espetáculos teriam feito perante espectadores menos privilegiados. Apenas buscamos dimensionar esse sucesso e perceber que, de fato, o trabalho dos amadores caminhou, em termos mais maciços, em direção a um público, o de elite, que já tinha uma expectativa que o novo teatro viria a atender. Podemos concluir, sem grande margem de erro, que, na luta travada entre o velho e o novo teatro, não se transformou basicamente o consumidor, mas se estabeleceram públicos qualitativamente diferentes: "[o público] É com o bilheteiro. O autor que pensa no público mata a obra de arte".[86]

A revolução de 30, como parte de um processo de avanço da burguesia industrial, provoca também modificações na mentalidade teatral da chamada "Geração Trianon". Era necessário conquistar novas faixas de público até então inexploradas. As revistas caminham na direção do luxo e, pouco a pouco, passam a dedicar-se a caricaturas de Getúlio e seu *staff*. Tais retratos cômicos se fazem menos no sentido da crítica do que no de reforçar propagandisticamente a imagem do "pai dos pobres".

Mudam também as feições da velha comédia de costumes. O elemento feminino, antes buscado em mocinhas casadoiras e em risonhas donas de casa, procura agora traços de mulher moderna, que dirige automóvel, fuma e expõe gostos e vontades próprios, numa réplica da americana ou da francesa, como notou Décio de Almeida Prado.[87]

A divisão do mundo em classes, grupos, minorias e maiorias passa a ser tema de reflexões e discussões a partir de pressupostos buscados em pensadores modernos (Marx, Freud etc.), adaptados àquilo que a burguesia poderia deles absorver. Ao se digerir no palco tais preocupações sociais, propõe-se uma reforma de costumes que, idealizando operários e mulheres menos submissos (pelo menos em aparência), permite exorcizar aquilo mesmo que ameaça as estruturas do poder burguês: um proletariado que, fora da cena e no plano da realidade, organiza-se e cresce.

Registre-se que os aspectos propriamente cênicos do teatro permanecem baseados nos mesmos princípios de antes. Sob o domínio absoluto da estrela principal — em torno de quem se estabeleciam as marcações — os ensaiadores, no dizer de Décio de Almeida Prado, "a exemplo do Rei da Inglaterra, reinavam sobre o espetáculo, como uma espécie de poder moderador, mas não o governavam".[88]

As experiências dos amadores acirrarão a disputa pelo público de elite. Como resultado disso, algumas companhias profissionais lançam-se à tarefa de renovar seus espetáculos, mesmo que essa renovação implique às vezes, o que Victor Hugo Adler Pereira aponta:

> [...] A "Temporada para Intelectuais", realizada em 1943, marca essa mudança na "Companhia Dulcina-Odilon", pelo uso exclusivo de originais estrangeiros consagrados. O original serve nessa ocasião para veicular o "bom gosto artístico" assim como, até então, tinha servido o guarda-roupa da atriz.[89]

Conforme esclarece Gustavo Dória, a influência dos amadores acaba por impor-se aos profissionais:

> Um outro fator digno de registro foi a presença de um "diretor" (ainda que nem sempre dos mais hábeis) substituindo o tradicional "ensaiador", já agora responsável pela montagem que passava a contar também com as presenças de cenógrafos e figurinistas. A iluminação foi outro setor que sofreu uma total modificação: os refletores passaram a ter uma atribuição maior dentro do espetáculo, fazendo com que as luzes de ribalta, pouco a pouco, se refugiassem somente nos palcos de revista.[90]

Mas as conseqüências do trabalho dos amadores e da disputa pelo mercado são mais profundas e radicais.

É ao mundo de questões sobre a teatralidade moderna (o espaço, o ator, a luz, o texto, compreendidos sob a unidade da encenação) que Ziembinsky lança o teatro brasileiro e todos aqueles que com ele se relacionavam. Artistas e críticos, deslumbrados, assumiriam compromissos de relação com a cena que os levaram a uma recusa radical de nossa tradição teatral. E não souberam, ou não puderam, prever a extensão das implicações que tal radicalismo traria.

Em 1946, o crítico Pompeu de Sousa, avaliando a produção teatral do momento, diz que:

> Os autores já se envergonham, não produzem mais (você já notou que nunca apareceram tão poucos originais brasileiros como agora?). Os artistas começam a admitir a autoridade do diretor e vivem personagens, em vez de serem eles mesmos em cena, mudando apenas de nome de peça para peça. São bons sintomas, sem dúvida.[91]

A vergonha de produzir textos brasileiros é tida como virtude. Essa visão caracteriza uma censura estética tão funesta quanto a censura institucionalizada. No tocante ao ator, valoriza-se sua docilidade em apreender técnicas introduzidas pelos diretores estrangeiros, nessa época Ziembinsky e Turkow. Também o francês Louis Jouvet deixou marcas quando de sua passagem mais demorada pelo Brasil, a convite de nosso Governo, dadas as dificuldades impostas pela II Grande Guerra para o retorno à Europa. São interessantes os depoimentos de membros de Os Comediantes, a propósito do conselho do encenador sobre a necessidade de procura de textos originais brasileiros.[92]

Obviamente, nada há de mal na busca de renovação: ela é inerente ao fazer artístico. O problema está em negar validade aos recursos técnicos usados pelos atores tradicionais e não ver neles traços peculiares do fazer teatral brasileiro. Tal negação implica um completo impedimento de busca de síntese daquilo que se considera velho e superado com o novo.

Nega-se a Procópio Ferreira, por exemplo, o título de portador de um saber. Obscurece-se também o fato de que esse saber é, em si, uma postura estética capaz de transformar-se a partir da reelaboração e adoção de novos procedimentos. Mais do que isso, esse saber, que carrega consigo o improviso, não pôde ser reconhecido como modelo específico de encenação.

Décio de Almeida Prado, em seu livro *Procópio Ferreira*[93], comenta as falhas teóricas do inegavelmente grande histrião, expostas em *A Arte de fazer graça*, de autoria do ator. De qualquer modo, ainda que equivocado enquanto explicitador de métodos de representar segundo os gêneros dramatúrgicos, Procópio era portador daquele saber que a prática de palco pôde dar a profissionais carentes de formação escolar especializada. Ele foi um dos poucos que passaram, em sua geração, por uma escola, a Dramática Municipal, no Rio de Janeiro, cuja precariedade devia ser proporcional aos recursos, tanto intelectuais quanto financeiros, com que contava. E Procópio pôde, mesmo com as falhas apontadas por Décio, ser representante do modo de pensar peculiar a uma fase de nosso teatro. Exprimiu e sistematizou, através da palavra impressa, o que ele e seus companheiros de profissão haviam aprendido com a prática e a intuição, no contato com o público.

Não nos deteríamos, aqui, a citar pontos de vista de críticos e artistas se os considerássemos não representativos de um modo de pensar que, até certo ponto, generalizou-se entre nós e atravessou gerações. Não fosse assim e hoje não estaríamos em tão completo esquecimento sobre a dramaturgia e o palco Trianon. Faltam edições para as peças, material bibliográfico que já se pode considerar raro. Impressões preconceituosas sobre o teatro das três primeiras décadas deste século reputam-no como indigno de um exame mais acurado. Enorme contribuição para isso tem tido boa parte dos críticos. Como diz Ângela Leite Lopes,

> Falar sobre uma obra de arte [...] é se envolver num movimento — o movimento da arte — engajando-se nele e apontando sua inteligibilidade.[94]

Mas, sem esse engajamento, os críticos foram, de maneira geral, caracterizados por uma atitude valorativa — "é bom" ou "não presta" — que muito favoreceu fôssemos levados a ignorar o concretamente produzido, em nome de uma modernidade que se esquece de sua história porque teme confrontar-se com ela.

Porém, o radicalismo não se deu apenas por parte dos inovadores. Procópio Ferreira, na década de 30, buscou novos textos e daí para a frente procurou inclusive em Molière material para uma, por assim dizer, oxigenação de seu fazer teatral. Disse, no entanto, já em 1939, em seu livro *O Ator Vasques*:

> O que o povo não tem tolerado nunca, são as criações superestruturais de caráter meramente literário, sem correspondência com o nosso panorama moral, social e mental. Teatro de importação, de explorações exóticas regionais e sociais, de morbidez psíquica, insolúveis, com finalidades poéticas em choque com o nosso humanismo. Teatro, enfim, de atitudes literárias: vanguardismo individual contra a multidão.[95]

Partidário apaixonado do riso, Procópio não reconhece como teatrais as novas tendências, que reputa como "de caráter meramente literário". Ele rejeita uma teatralidade que não compreende, utilizando-se do nacionalismo para esconder sua perplexidade: aquilo que entra "em choque com o nosso humanismo", não é teatro, mas, além de ser "atitude literária", representa uma traição aos desejos da multidão. Não é demais lembrar a índole marcadamente empresarial que norteou toda a carreira desse ator.

Procópio é representativo. Ele fez do teatro não apenas a sua vida, mas, a partir de um determinado momento, uma trincheira de resistência contra a modernidade. Não foi o único. Com ele, Dercy Gonçalves e, sabe-se lá quantos mais, apegados a uma tradição que os tornaria incapazes (pela própria intransigência) de assimilar novos métodos e procedimentos.

Boa parte dos artistas dessa geração, paradoxalmente, descobriria nos modernos meios eletrônicos de comunicação de massas um espaço de trabalho capaz de reproduzir em grande escala os conteúdos e os modos de expressão antes explorados pelo teatro. No Estado Novo, o rádio incorporou o *know-how* de escritores e atores para consagrá-los em programas de humor e novelas melodramáticas.

Nos anos 60, depois do rádio e das "chanchadas" cinematográficas, chegou a vez da televisão realizar o mesmo trabalho com maior eficiência. E nos programas de humor atuais se pode identificar o parentesco com a revista e o teatro de *boulevard*.

Os da velha geração, que já são bem poucos e em idade avançada, são hoje os detentores de um saber teatral fadado a morrer com eles[96]. E seu público é pequeno, se comparado com o número total (que não é grande) de freqüentadores de teatro; mas é fiel. Basta assistir a um espetáculo de Dercy — sombra nostálgica de um passado nem tão distante quanto parecem demonstrar os figurinos e os adereços de cena — para rirmos de piadas talvez ingênuas (apesar de pretensamente picantes); e daríamos tudo para descobrir os segredos técnicos que escondem...

Ao lado do radicalismo verificado entre as duas facções de envolvidos com o fazer teatral, observa-se o crescimento do público de elite egresso das universidades, cujo incremento se verificou no período do Estado Novo. Alie-se a isso o engajamento de parcelas significativas da intelectualidade, que se pronunciava através da imprensa colocada à sua disposição.

Quanto à euforia causada pela encenação de *Vestido de noiva* e à conseqüente ânsia de busca do novo segundo modelos estrangeiros, lembremos que o espírito modernista de 22, como diz Benedito Nunes, combina, em Mário e Oswald, seus principais ideólogos, uma "receptividade generosa" a um "senso crítico que rejeita, seleciona e assimila"[97]. E era a busca do moderno e de atualização com a Semana que justificava o estrangeirismo...

Veremos que, um pouco mais tarde, a influência dos italianos do TBC contribuirá para nosso esquecimento de nós mesmos. Não se trata, aqui (nem seria aceitável para nós), de intransigência nacionalista, nem de não reconhecimento da importância da companhia paulista. Mas este é outro capítulo...

Certo é que, passada a euforia do novo, verificar-se-ão, na década de 60, tentativas de realização do que não foi possível nos anos 40, dada a exaltação dos ânimos. Em 65, a montagem de Paulo Afonso Grisolli de *Onde canta o sabiá* procura reinscrever o texto num contexto de encenação que buscaria promover a revitalização do trabalho de Gastão Tojeiro no teatro brasileiro moderno. Veremos também que José Celso procurará, em sua encenação de *O Rei da vela*, uma aproximação com os gêneros cênicos que predominaram entre nós até a década de 30. Finalmente, a pesquisa que norteou a escrita de *Rasga coração*, de Oduwaldo Vianna Filho, já nos anos 70, beberá nas mesmas fontes.

Uma das componentes de Os Comediantes, Luiza Barreto Leite, dá-nos, em 1975, seu depoimento sobre o passado do grupo, projetando-o no presente e para o futuro. Depois de dizer que "o grupo cresceu, se multiplicou e invadiu todos os 'terreiros', enxotando todos os antigos proprietários", ela explica suas idéias sobre o novo:

> Foram muitas as fases de transição, entre essa tentativa de voltar à "Semana", com dezesseis anos de atraso, continuando o Movimento Modernista, que não havia atingido verdadeiramente o teatro [...] Talvez este tenha sido o erro: nunca se volta, sempre se continua. Cada geração deve errar ou acertar

> por conta própria. [...] E assim nós, que queríamos criar para a frente, depois de mil experiências, acabamos criando para trás, isto é, voltando à experiência já desgastada na Europa, em vez de realizar o sonho de um teatro total, com raízes nativas, que bem adubadas produziriam flores e frutos aceitos e saboreados no mundo inteiro, com o mesmo prazer — ou interesse — com que saboreamos os deles.[98]

Hoje são outros os terreiros. Urge expulsar o pó dos preconceitos para aproveitar os frutos já colhidos e preparar novos plantios.

Nelson Rodrigues não encerra este livro. É ele que vai abrir um novo ato, o Ato IV, que já se define como o da modernidade, nos arraiais da dramaturgia. A República será a República Velha, a República Nova ou a Nova República, mas a mira é certa, enquanto houver oligarquias sedentas de poder e povo em busca de liberdade. O teatro brasileiro já está na alça, nas produções do TBC, Arena, Oficina, Opinião, CPC, na funesta tragédia de 1964 e estará hoje. Quem viver, lerá.

Notas

[1] MONIZ, Edmundo. *A Guerra social de Canudos.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d., pp. 11-12.

[2] ALENCAR, Francisco et alii. *História da sociedade brasileira.* Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1986.

[3] ALENCAR, Francisco et alii. Op. cit., p. 207.

[4] MORÉL, Edmar. *A Revolta da chibata.* Rio de Janeiro: Letras e artes. pp. 41-42. 2ª edição.

[5] MORÉL, Edmar. Op. cit., p. 147.

[6] Cf. *Revista de Teatro.* SBAT (322) julho/agosto, 1961, p. 4.

[7] *Revista de Teatro.* SBAT (322) julho/agosto, 1961, p. 36.

[8] Apud ROCHA, Daniel. "Gastão Tojeiro". In: *Revista de Teatro.* SBAT (350), março/abril, 1966. p. 9.

[9] MAGALDI, Sábato, op. cit., p. 178.

[10] BALAKIAN, Anna. *El Movimiento simbolista*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1969, p. 154.

[11] PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 116.

[12] TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 56.

[13] GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983, p. 22.

[14] DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975, pp. 9-10.

[15] NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, s/d., v. 1, p. 91.

[16] RODRIGUES, Edgar. *Socialismo e sindicalismo no Brasil*. Op. cit., p. 35.

[17] Apud RODRIGUES, Edgar. *Socialismo e sindicalismo no Brasil*. Op. cit.

[18] "O Amigo do Povo", 21/6/1902. Apud VARGAS, Maria Thereza (coord.). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira. 1980, pp. 16-17.

[19] Cf. VARGAS, Maria Thereza. Op. cit.

[20] VARGAS, Maria Thereza. Op. cit.

[21] VARGAS, op. cit., p. 22.

[22] *Voz do Trabalhador*. Coleção fac-similar do jornal da Confederação Operária Brasileira (1908-1915). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A. (IMESP), Secretaria de Estado de Cultura, Centro de Memória Sindical, 1985.

[23] PRADO, Décio de Almeida. "O teatro". In: ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975, p. 139.

[24] DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Op. cit., pp. 44-45.

[25] AGOSTINHO OLAVO. "Os comediantes: um movimento de renovação." In: *Dionysos* nº 18. Rio de Janeiro: SNT, 1974, p. 20.

[26] NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

[27] NUNES, Benedito. Op. cit., p. 19.

[28] ANDRADE, Oswald. "Manifesto antropófago". In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986, p. 357.

[29] ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago*. Op. cit., p. 355.

[30] CANDIDO, Antonio. "Literatura e sociedade". Apud NUNES, Benedito, op. cit., p. 26.

[31] ANDRADE, Oswald. "Manifesto da Poesia Pau-Brasil". In: TELES, Gilberto Mendonça, op. cit., p. 327.

[32] ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago*. Op. cit., p. 354.

[33] ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago*. Op. cit., p. 356.

[34] ANDRADE, Oswald. *Manifesto da poesia pau-brasil*. Op. cit., p. 330.

[35] ANDRADE, Mário de. "Prefácio interessantíssimo". In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Liv. Martins Ed., 1980, v. 1, p. 16.

[36] ANDRADE, Mário de. *Prefácio interessantíssimo*. Op. cit., p. 26.

[37] ANDRADE, Mário de. "A Escrava que não é Isaura". In: ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Liv. Martins Ed., 1980, pp. 246-247.

[38] ANDRADE, Mário de. *A Escrava que não é Isaura*. Op. cit., p. 281.

[39] ANDRADE, Mário de. *A Escrava que não é Isaura*. Op. cit., pp. 265-266.

[40] Apud ZAGURY, Eliane. "A Crítica no Modernismo". In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*, op. cit., p. 104.

[41] Apud ZAGURY, Eliane. Op. cit., p. 109.

[42] ZAGURY, Eliane. Op. cit., pp. 108-109.

[43] *A Gramatiquinha de Mário de Andrade - texto e contexto*. Edição crítica de Edith Pimentel Pinto. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

[44] KONDER, Leandro. *A Derrota da dialética*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1988, p. 157.

[45] BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Ed. Difel, 1987, p. 131.

[46] PRINTSAK, Suelly Svartman. "O Teatro Imperfeito de Mário de Andrade". In: *Dionysos* nº 19, 20, 21. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Setembro/1972, p. 97.

[47] Apud PRINTSAK, Suelly Svartman, op. cit., p. 98.

[48] ALBUQUERQUE, Manoel Maurício de. Op. cit., p. 461.

[49] GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968, p. 3.

[50] *Jornal do Brasil*, 1/11/87.

[51] In: DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro.* Op. cit., pp. 29-30.

[52] In: DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro.* Op. cit., p. 28.

[53] DÓRIA, Gustavo. Op. cit., p. 37.

[54] Cf. VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, p. 35.

[55] Falamos dos italianos Ruggero Jaccobi, Flaminio Bollini, Adolfo Celi, Gianni Ratto, Luciano Salce. Mais tarde, o polonês Ziembinsky adere também ao TBC.

[56] CARLOS MAGNO, Paschoal. "O Teatro do Estudante". In: *Dionysos* nº 23. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1978, p. 8.

[57] *Dionysos* nº 23, op. cit.

[58] *Dionysos* nº 23, op. cit., p. 84.

[59] *Dionysos* nº 23, op. cit., p. 82.

[60] Dionysos nº 23, op. cit., pp. 83-84.

[61] GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, p. 9.

[62] GUZIK, Alberto, op. cit., p. 9.

[63] ABREU, Bricio de. Dom Casmurro - Teatro. Nº 11, Rio de Janeiro, junho de 1945. Apud PEREIRA, Victor Hugo Adler. Op. cit.

[64] Apud PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, p. 29.

[65] Apud PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira.* Op. cit., pp. 29-30.

[66] PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira.* Op. cit., p. 30.

[67] PEREIRA, Victor Hugo Adler. Op. cit.

[68] *Comoedia*, nº 6. Rio de Janeiro, abril/maio, 1947, p. 6.

[69] MARX, Karl. Debates sobre a liberdade de imprensa. Apud VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As Idéias estéticas de Marx.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968, p. 256.

[70] CAMARGO, Joracy. "A Realidade Teatral e os 'Comediantes'". In: *Comoedia*, nº 6, Rio de Janeiro, abril/maio, 1947, p. 9.

[71] DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977, p. 84-85.

[72] FORNARI, Ernani. *Sinhá moça chorou.* Rio de Janeiro: Org. Simões, 1953, p. 127.

[73] SAMPAIO, Silveira. *Trilogia do herói grotesco.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d, p. X.

A primeira peça de Silveira Sampaio foi *Foot-ball em família*, escrita em 1930, aos 16 anos, e a segunda *Reginaldo, o costureiro*, dois anos depois. Ambas tiveram textos escritos, pois a primeira concorreu a um concurso e a segunda teve um colega de colégio seu como parceiro, mas, parece que aqui ele não as considera.

[74] Cf. DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro.* Op. cit., pp. 129-142.

[75] DORIA, Gustavo. "Os Comediantes". In: *Dionysos*, nº 22. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 7.

[76] DORIA, Gustavo. "Os Comediantes". Op. cit., p. 8

[77] DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro.* Op. cit.

[78] MICHALSKY, Yan. "O Teatro Brasileiro Enquanto Texto Literário". In: *Literatura brasileira: ensaios, crônica, teatro e crítica* (2ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira). São Paulo: Norte Editora, 1986, v. 1, p. 62.

[79] MAGALDI, Sábato. "O teatro brasileiro enquanto texto literário". In: *Literatura brasileira: ensaios, crônica, teatro e crítica* (2ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira). São Paulo: Norte Editora, 1986, v. 1, p. 76.

[80] *Dionysos*, nº 22, op. cit., p. 8.

[81] *Dionysos*, nº 22, op. cit., p. 10.

[82] MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações.* São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 16.

[83] LÉFÈBVRE, Henri. Op. cit., p. 14.

[84] PEREIRA, Victor Hugo Adler. Op. cit., p. 88.

[85] Cf. RIBEIRO, José Luiz. *As Máscaras do espectador.* Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1993 (Dissertação de Mestrado).

[86] RODRIGUES, Nelson. "Nelson Rodrigues não Pensa no Público". Rio de Janeiro: Diário de Notícias, 17.5.1946. Apud PEREIRA, Victor Hugo Adler, op. cit., p. 105.

[87] PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Fereira.* Op. cit.

[88] PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira.* Op. cit., pp. 22-23

[89] PEREIRA, Victor Hugo Adler. Op. cit., p. 86-87.

[90] *Dionysos*, nº 22, op. cit., p. 27.

[91] Apud PEREIRA, Victor Hugo Adler. Op. cit., p. 72.

[92] Cf, *Dionysos*, nº 22, op. cit.

[93] PRADO, Décio de Almeida. Op. cit.

[94] LOPES, Ângela Leite. "Nelson Rodrigues e o Fato do Palco". In: *Monografias 1980.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983, p. 116.

[95] Apud PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira.* Op. cit., p. 13.

[96] Sobre o assunto, verificar MICHALSKY, Yan. *O Palco amordaçado.* Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

[97] NUNES, Benedito. Op. cit., p. 21.

[98] In: *Dionysos* nº 22, op. cit., pp. 40-41.

RELAÇÃO DAS PEÇAS CITADAS

ALENCAR, José de

- "O jesuíta"
- "As asas de um anjo"
- "A expiação"
- "O que é o casamento?"
- "O demônio familiar"
- "O crédito"
- "Verso e reverso"
- "A noite de São João"

In: *Teatro completo*. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: INACEN, v. 1, 2 t.

ÁLVARES DE AZEVEDO

- *Macário*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.

ANCHIETA, José de

- "Auto da pregação universal"
- "Na festa de São Lourenço"
- "Diálogo P. Pero Dias Mártir"
- "Na Vila de Vitória ou de São Maurício"

In: *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

ANDRADE, Goulart de

- "Renúncia"
  In: *Theatro*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1909.
- "Os inconfidentes"
  In: *Theatro*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

ANDRADE, Mário de

- "Moral quotidiana"
  In: *Obra imatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.
- "O café"
  In: *Poesias completas*. São Paulo: Liv. Martins Ed., 1980.
- "Eva"
  In: *Obra imatura*, op. cit.
- "Malazarte"
  In: *Dionysos* (nº 19). Rio de Janeiro: SNT, set/1972.

ANDRADE, Oswald

- "O rei da vela"
- "A morta"
- "O homem e o cavalo"
  In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, v. 8.

ARINOS, Afonso

- *O Contratador de diamantes*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1973.

ASSUNÇÃO, Lino

- *O Vagabundo*. São Paulo: Livraria Teixeira, s/d e s/f/r.

AZEVEDO, Artur

- "O Rio de Janeiro de 1877"

- "O mandarim"
- "Nova viagem à Lua"
- "Fritzmac"
- "O escravocrata"
- "O mambembe"
- "O major"
- "O tribofe"
- "A Capital Federal"
- "Cocota"
- "O carioca"
- "O bilontra"

In: *Teatro de Artur Azevedo*. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: INACEN, v. 8, 5 t.

BETTENCOURT, Carlos & PEIXOTO, Luiz

- "Forrobodó"

In: *Revista de teatro*. Rio de Janeiro: SBAT, 1961, nº 322, julho/agosto.

BLOCH, Pedro

- *As Mãos de Eurídice*. Rio de Janeiro: Gráfica N. S. de Fátima Editora, 1954.
- *Dona Xepa*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1973.

BOTELHO DE OLIVEIRA, Manuel

- "Hay amigo para amigo"
- "Amor, engaños y celos"

In: *Música do Parnasso*. Edição de Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1953, t. II.

BURGAIN, Luís Antônio

- *Fernandes Vieira ou Pernambuco libertado.* Acervo da Biblioteca da SBAT, s/f/r.

CALDAS BARBOSA, Domingos

- *A Vingança da cigana.* Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Lisboa, 1794.

CAMARGO, Joracy

- *Deus lhe pague.* Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1973.
- *Maria Cachucha.* Rio de Janeiro: Zélio Valverde Liv. Ed., 1940.
- *Mania de grandeza.* Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1974.

CASTRO ALVES, Antônio

- "Gonzaga ou A revolução de Minas"
  In: *Obras completas de.* Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves, 1921, v. 2.

CAVACO, Carlos

- *Morrer pela pátria.* Exemplar mimeografado.

COELHO NETO

- "O patinho torto"
- "A cigarra e a formiga"
- "A guerra"
- "Sapatos de defunto"
- "Pelo amor"
- "Muralha"
- "Nuvem"
- "Ironia"

- "Quebranto"

  In: *Teatro completo*. Livraria Chardron, Rio de Janeiro, 1924.

CORREIA, VIRIATO

- "Juriti"

  In: *Revista de teatro*. Rio de Janeiro: SBAT, nº 329, set/out/1962.

COSTA, CLAUDIO MANOEL DA

- "O Parnazo obsequioso"

  In: FRANCO, Caio de Mello. *O Inconfidente Claudio Manoel da Costa*. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1931.

FORNARI, ERNANI

- *Iaiá Boneca*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1954.
- *Sinhá moça chorou*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1953.

FRANÇA JR.

- "Amor com amor se paga"
- "O defeito de família"
- "Direito por linhas tortas"
- "Meia hora de cinismo"
- "Como se fazia um deputado"
- "As doutoras"
- "Entrei para o Clube Jácome"
- "Ingleses na costa"
- "A lotação dos bondes"
- "Caiu o Ministério"
- "Maldita parentela"

  In: *Teatro de França Jr.* Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FUNARTE/SNT, 1980, v.5, 2 t.

GOMES, Roberto

- "Berenice"
- "O canto sem palavras"
- "A casa fechada"
- "A bela tarde"

In: *Teatro de Roberto Gomes*. Coleção Teatro Brasileiro Moderno, Rio de Janeiro: INACEN, 1983, v. 1.

GONÇALVES DIAS

- "Leonor de Mendonça"

In: *Gonçalves Dias - Teatro completo*. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FUNARTE/SNT, 1979, v. 2.

GONÇALVES DE MAGALHÃES

- *O Poeta e a Inquisição*. Rio de Janeiro: SNT, 1972.

GONÇALVES, Paulo

- *A Comédia do coração*. São Paulo: Editorial Helios, 1927.

GRAÇA ARANHA

- *Malazarte*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia. Editores, 1911.

JOÃO DO RIO

- *A Bela Madame Vargas*. Rio de Janeiro: SNT, 1973.
- *Eva*. Rio de Janeiro: Villas Boas e Cia. Editores, s/d.

MACEDO, Joaquim Manuel de

- "Cobé"
- "Remissão de pecados"
- "Luxo e vaidade"
- "Romance de uma velha"

- "O fantasma branco"
- "Antonica da Silva"
- "O primo da Califórnia"
- "A torre em concurso"
- "O novo Otelo"
- "Cincinato Quebra-Louça"

In: *Joaquim Manuel de Macedo - Teatro completo*. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1982, v. 3, 3 t.

MAGALHÃES JR., RAIMUNDO

- *A Canção dentro do pão*. SNT, Rio de Janeiro, 1973.

MARTINS PENA

- "O inglês maquinista"
- "O Judas em sábado de aleluia"
- "O irmão das almas"
- "Os três médicos"
- "O caixeiro da taverna"
- "As casadas solteiras"
- "Os meirinhos"
- "Quem casa quer casa"
- "Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão do mato"
- "As desgraças de uma criança"
- "A família e a festa da roça"
- "O juiz de paz da roça"
- "O diletante"
- "O namorador ou A noite de São João"
- "O cigano"
- "Comédia sem título"

In: *Comédias*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

MENEZES, Agrário de

- *Calabar*. Rio de Janeiro: Tip. e Liv. de E. Pedroza, 1858.
- *O Dia da Independência*. Manuscrito pertencente à Biblioteca Nacional.

MIMOSO, Juan Sardinha

- "Relacion de la real tragicomedia com que los padres de la Compañia de Jesus [...] recibieron a la Magestad Catolica de Felipe II". In SILVA NETO, Serafim da. *Introdução ao estudo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1963.

MOREYRA, Álvaro

- *Adão, Eva e outros membros da família*. Rio de Janeiro: SNT, 1973.

MOTA ASSUNÇÃO

O Infanticídio. São Paulo: Tipografia Terra Livre, 1907.

NASCIMENTO, Abdias do

- "Sortilégio"
  In: *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro, 1961.

PONGETTI, Henrique

- "Zefa entre os homens"
  In: *Revista de teatro*. Rio de Janeiro: SBAT, nº 331, jan-fev/1963.
- "Amanhã, se não chover"
  In: *Revista de teatro*, Rio de Janeiro: SBAT, nº 336, nov-dez/1963.

PORTO-ALEGRE, MANUEL DE ARAÚJO

- *O Prestígio da lei*. Rio de Janeiro: Tip. F. de Paula Brito, 1859.

QORPO-SANTO

- "Certa entidade em busca de outra"
- "Eu sou vida; eu não sou morte"
- "Um credor da Fazenda Nacional"
- "As relações naturais"
- "Hoje sou um; e amanhã outro"
- "Um assovio"
- "Um parto"
- "O hóspede atrevido; ou o brilhante escondido"
- "A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada"
- "Dous irmãos"
- "A separação de dois esposos"
- "Mateus e Mateusa"
- "Lanterna de fogo"

In: *Qorpo-Santo - Teatro completo.* Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FUNARTE/SNT, 1980, v. 4.

RODRIGUES, NELSON

- "Senhora dos afogados"
- "Álbum de família"
- "Beijo no asfalto"
- "Dorotéia"
- "Perdoa-me por me traíres"
- "Viúva porém honesta"
- "Vestido de noiva"

- "Boca de Ouro"
- "Anjo negro"
- "A mulher sem pecado"
- "Valsa nº 6"
- "Os sete gatinhos"
- "A falecida"

In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: SNT, 1958.

ROSA, Abadie Faria

- *O Líder da maioria*. Rio de Janeiro: Braz Lauria Editor, s/d.
- *Nossa terra*. Rio de Janeiro: Braz Lauria, 1917.

SILVA, Antônio José da (o Judeu)

- "Os encantos de Medéia"
- "Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança"
- "Esopaida ou A vida de Esopo"

In: *Obras completas*. Lisboa: Liv. Sá da Costa Editora, 1957.

SILVEIRA SAMPAIO

- "A inconveniência de ser esposa"
- "Da necessidade de ser polígamo"
- "A garçonnière de meu marido"

In: *Trilogia do herói grotesco*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, s/d.

- "Treco nos cabos"
- "A vigarista"
- "Triângulo escaleno"

In: *Flagrantes do Rio*. Rio de Janeiro: SNT, 1973.

- *Só o faraó tem alma*. Rio de Janeiro: Dramas e Comédias, s/d.

SOUZA, Claudio de

- *Os Bonecos articulados*. Rio de Janeiro: Editores Pimenta de Mello & Cia., 1924.

TOJEIRO, Gastão

- "O simpático Jeremias"
  In: *Revista de teatro*. Rio de Janeiro: SBAT, nº 329, set-out/1962.
- *Onde canta o sabiá*. Rio de Janeiro: SNT, 1973.

VIANNA, Oduwaldo

- *A vida é um sonho*. São Paulo: Liv. Teixeira Pontes e Cia., 1941.
- *Amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.
- *Canção da felicidade* (colaboração com Cleômenes Campos). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.
- "O castagnaro da festa"
  In: *Revista de teatro*. Rio de Janeiro: SBAT, nº 361, jan-fev/1968.
- *O Vendedor de ilusões*. São Paulo: Liv. Teixeira Vieira Pontes e Cia., 1941.

VIANNA, Renato

- *Sexo / Deus*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1957.
- *Fogueiras da carne*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1957.
- *A Última conquista*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1957.

VICENTE, Gil

- "Nau d'Amores"
  In: *Copilacam de todalas obras de*. Lisboa: Edição Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

Impresso no Brasil pelo
Sistema Cameron da Divisão Gráfica da
DISTRIBUIDORA RECORD DE SERVIÇOS DE IMPRENSA S.A.
Rua Argentina 171– 20921-380 Rio de Janeiro, RJ – Tel.: 585-2000

Este livro trata da história da sociedade brasileira do ponto de vista da dramaturgia brasileira. Partindo seu estudo dos ritos indígenas e da tentativa de enquadramento dos nativos pelo teatro colonial, os autores percorrem todo o desenvolvimento da dramaturgia nacional, enfocando inclusive autores como Qorpo-Santo, para chegar à modernidade do teatro brasileiro sintetizada, aqui, na figura de Nelson Rodrigues.

ISBN 85-85781-28-9
9 788585 781286